



MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ELFTER JAHRGANG / HEFT 12 / DEZEMBER 1957

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.
Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24 a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

Anzeig en a n n a h m e: Bärenreiter-Verlag, Kassel-W., Ruf 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

Titelbild: „Zuhörende“ von Hans Theo Richter; Schrift von Annelise Keller

Weihnachtsmusik

für Schule und Haus, Kirche und Konzert
in allen Besetzungen
vom einfachen Liedsatz bis zur Kantate
alte und neue Musik

seit langem eingeführte Ausgaben und Neuerscheinungen dieses Jahres
Advents- und Weihnachtsspiele mit Musik
schöne Geschenke für Musikfreunde und weihnachtliche Gaben
finden Sie auf den 24 Seiten unseres neuen Verzeichnisses

Weihnachtsmusik-Ratgeber 1957

Kostenlose Abgabe durch jede kulturelle Musikhandlung
oder direkt vom

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Einer Tellaufgabe dieses Hefes haben folgende Firmen einen Prospekt beigelegt: Amadeo-Vanguard Kassel / Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London / Brethkopf & Härtel, Wiesbaden / Lindberg, München / Universal-Edition, Wien.

FRED HAMEL

VOM WAHREN WESEN DER MUSIK

Pamphlet wider die akustische Gemischtwarenhandlung¹

In unserem glorreichen Zeitalter des Wettbewerbs der dröhnenden Phonstärken von Auspufftöpfen und Lautsprechern ist die Lärmbekämpfung allgemach zu einer der vordringlichsten Aufgaben der Existenzerhaltung des Menschengeschlechts geworden. Da bleibt es nicht aus, daß auch Musik, einst als Urquell der Erquickung gefeiert, mehr und mehr als störend empfunden wird. Wenn schon der weise Seher Wilhelm Busch angemerkt hat, daß sie stets mit Geräusch verbunden ist, so sind im abschleifenden Sprachgebrauch unserer Tage Musik und Lärm beinahe schon zu Synonyma geworden. Und nur in der Verschiedenheit der Geschmäcker liegt es begründet, daß das, was dem einen ein Lärm, dem anderen ein Musica ist...

Oder bedeutet Musik nicht für jeden von uns etwas gänzlich anderes, für den Bayreuther und den Kranichsteiner, für den Abonnenten der städtischen Sinfoniekonzerte und für den Fan einer Jam-Session, für den Besucher von Haslemere und den Kongreßteilnehmer von Gravesano, für den Blockflötisten und den Akkordeonspieler, für das stillvergnügte Streichquartett in der guten Stube und für Lieschen Müller nebenan in der Küche? In was für heterogene Elemente zerfällt bei näherem Zusehen die Musikabteilung eines Rundfunkstudios, was für eine geradezu tiefenpsychologische Menschenkenntnis erheischt es von einer Schallplattenverkäuferin, jedem das Seine anzubieten? Wie blickt unter ihren Kunden der Verehrer von Louis Armstrong auf den von Vico Torriani, der Liebhaber der beschwipsten Drahtkommode auf den des Wohltemperierten Klaviers herab und umgekehrt! Welch ein Maß der Zu- und Abneigung, der Überhebung und Verachtung, der Verwirrung und Verirrung liegt nicht in dem beschlossenen, was wir heute Musikleben nennen!

Würden wir uns nicht besser vertragen, wenn nicht sogar besser verstehen, wenn wir es uns nicht ganz so einfach machen und alles pauschaliter als Musik bezeichnen würden, was eine mehr oder minder große, eine entfernte oder überhaupt kaum noch nennenswerte Ähnlichkeit mit Musik hat? Zum mindesten möchte eine Besinnung auf Ursprung, Entwicklung und Wandlungen des Begriffes der Musik dazu führen, das vermeintliche Chaos unserer eigenen Zeit klarer und *sine ira et studio* zu deuten.

*

Ganz ohne Zweifel leitet sich Musik ethymologisch von den Musen ab, jenen neun charmanten jungen Damen, welche die altgriechische Mythologie als Vertreterinnen der Künste im Gefolge des Sonnengottes Phoebus Apollon auftreten läßt. Und ebenso zweifellos ist die Verengung des Begriffes auf die Tonkunst im besonderen erst einem späteren Gedankenprozeß entsprungen, eingegeben von der Überzeugung, daß unter allen Kunstmedien dem Klang allein die Kraft der Zusammenfassung aller Künste zum Gesamtkunstwerk innewohne

¹ Aus dem „Atlantis-Almanach 1958“, der anlässlich des 60. Geburtstages von Dr. Martin Hürlimann, dem auch um das musikalische Schrifttum hochverdienten Verleger, von seinen Mitarbeitern herausgebracht wurde (Atlantis-Verlag, Zürich und Freiburg/Br.).

und er daher der vornehmste unter ihnen, der *primus inter pares* sei. Tatsächlich deuten alle Anzeichen darauf hin, daß in der antiken Tragödie, in der sich dieses Gesamtkunstwerk verkörpert, die Musik das zentrale Element gewesen ist. Daß die Musik zur Katharsis, zur seelischen Läuterung, die das Drama bezweckt, unerläßlich ist, erklärt sich aus der Vielfalt und Stärke der Wirkungen, die sie auf den Menschen ausübt. Kein anderes Volk, keine andere Epoche hat diese seelischen und körperlichen Wirkungen der Musik auf das menschliche Individuum so gründlich erkannt, so umfassend beherrscht und so bewußt eingesetzt, wie das Hellenentum: alle seine großen Philosophen sind sich in ihrer Lehre über dieses zutiefst humane „Ethos“ der Musik als Inbegriff des Musischen einig.

Seltsames Spiel der Geistesgeschichte, daß zwar diese Musikauffassung der Antike dem Abendland von den Römern überliefert wurde, nicht aber die dazugehörige Musik. Die Musik, die ebenfalls von Rom ausstrahlte, war vielmehr die des Christentums: die *sakrale* Musik, deren Schirmherrschaft, anstatt Phoebus Apollon, der heiligen Cäcilie obliegt, die anstatt der Wirkung auf den Menschen sein Verhältnis zu Gott in Lobpreis, Verkündigung und Anbetung im Auge hat. Daneben aber bewahrten die Völker des Abendlandes, die sich diesen christlichen Gesang zu eigen machten, auch ihre eigene Musik. Es ist eine dritte Art, die *Folklore*, Ausdruck des Volksganzen, seiner Chorseele, seines Korpsgeistes im besten Sinne des Wortes.

Von diesen drei Wurzeln europäischer Musik, der hellenistisch-humanitären, der christlich-sakralen und der eingeboren-folkloristischen kommen im Mittelalter im wesentlichen die beiden letzten zur Entfaltung. Von Kunst im Sinne olympischen Wettbewerbs ist dabei keine Rede. Sowohl der Klerus in der Kirche als auch der Spielmann in der Schenke, ja selbst der Minnesänger auf seiner Ritterburg betreiben ihre Musik zunfthandwerklich und großenteils anonym. Zugleich aber entwickelt sich über der einstimmigen Melodie des Chorals wie des Volklieds die Großleistung des Abendlandes, der mehrstimmige Satz des Kontrapunkts, als eine gelehrte Wissenschaft von Universitätsrang. Erst im 14. Jahrhundert mehren sich, vor allem in Florenz, Regungen einer individualistisch-humanen Lyrik in der Personalunion von Dichterkomponisten wie Dante Alighieri oder Francesco Landino. Das ist die Morgenröte der Frührenaissance.

Die große Leistung des *Rinascimento*, im Bündnis mit dem Humanismus, aber vollzieht sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts. In der weltlichen Gesellschafts- und Ausdruckskunst seiner Villanellen, Chansons, Chorlieder und Madrigale wird das Vermächtnis der antiken Musikauffassung, dem abendländischen Geiste und seiner Folklore amalgamiert, erstmalig unerahnt fruchtbar. Damit avanciert das Zunfthandwerk zum Kunsthandwerk, der Tonsetzer zum Komponisten. Und im Bestreben nach vermeintlicher Erneuerung der antiken Tragödie ersteht an der Schwelle des Barockzeitalters selbst das musische Gesamtkunstwerk in der neuen Gestalt der Oper.

Von den Tagen der Renaissance bis zum Beginn der Aufklärung, von Lassus und Palestrina bis zu Bach und Händel steht so die weltliche Musik gleichberechtigt neben der geistlichen. Gewiß geschieht es auf Kosten der Folklore, die nun mehr und mehr ins Unterbewußtsein herabsinkt. Dennoch ist es die eigentliche Zeit der abendländischen Musikhochblüte, die Zeit der auch von Luther so hoch verehrten „Frau Musica“, in der Humanes und Sakrales, noch ungetrennt durch eine starre Scheidewand, aus ungebrochener Einheit entspringen und einander gegenseitig unabsehbar befruchten.

Mit dem Vordringen der Aufklärung im frühen 18. Jahrhundert ist dieses ideale Gleichgewicht dahin. Unter der Säkularisation des Geistes beginnt auch der Heiligenschein Cäcilien

zu verblassen. Um so heller aber erstrahlt der Sonnenglanz Phoebus Apollons; was die Renaissance angebahnt hat, erfüllt sich nun im klassischen Idealismus. Der immer mächtigere Zug zum Humanen bringt in Mozart, Haydn und Beethoven das antike Vermächtnis des Musischen zur reinsten, kostbarsten Entfaltung auf abendländischem Boden. Mit ihnen ist die Musik vom Kunsthandwerk zur freien Kunst, der Komponist zum Geniefall avanciert. Man würde dem romantischen Jahrhundert nicht gerecht werden, wollte man es nur als edlen Abklang und schönen Abglanz seiner drei großen Vorgänger von 1500 bis 1800 deuten. Wie die Frühbarockoper erst die Summe des Renaissancestrebens zog, so überhöht sich der klassische Impuls ganz analog in der zweiten Neuproklamation des musischen Gesamtkunstwerks durch Richard Wagner. Aber neben diesem Vollzug des Humanen erfüllt das Jahrhundert seine Mission in der Erneuerung des Sakralen und des Folkloristischen. Das Sakrale erwächst aus der Wiederentdeckung der alten Musik Bachs und Palestrinas, von Mendelssohn über Brahms und Bruckner zu Reger. Die Folklore entsteht aus der Aktivierung des Volksbewußtseins in den slawischen und nordischen Ländern, von Chopin, Grieg, Smetana bis zur urwüchsigsten Ausprägung bei dem Russen Modest Mussorgsky. In der Folgerichtigkeit, mit der das romantische Zeitalter beides, Sakrales und Folkloristisches, dem Humanen erneut einzuschmelzen unternimmt, repräsentiert es die umfassendste und ausgewogenste künstlerische Ausprägung der drei Grundelemente abendländischer Musik.

*

Dies ist das beispiellos verpflichtende Erbe, das unser eigenes Jahrhundert von seinem vielgeschmähten Vorgänger übernahm. Was hat es damit angefangen? So weit sich zur Halbzeit übersehen läßt, hat es nicht schlecht mit seinem Pfunde gewuchert. Die Vergeistigung des Folkloristischen bei Bartók, Strawinsky, Milhaud und Orff; die Vertiefung des Sakralen bei Honegger, Pepping, Distler, Messiaen; die Kraft des Humanen bei Berg, Hindemith, Reutter, Dallapiccola: das ist, willkürlich herausgegriffen, eine stattliche Zwischenbilanz. Zugleich aber läßt sich nicht übersehen, daß diese abendländische Kernsubstanz abermals in der Auseinandersetzung mit neuen geschichtsbestimmenden Faktoren steht: Der Vermassung und der Technisierung.

Die *Vermassung*, Folge der zunehmenden Industrialisierung und des Wachstums der Großstädte, ist ihrerseits bereits ein Erbe des 19. Jahrhunderts. Das in die Breite wachsende Publikum zu bewegen, erfordert eine massensuggestive Begabung, um die schon Johannes Brahms den Schöpfer der „Fledermaus“ beneidet hat. Aber wie jede Wirkung eine Gegenwirkung hervorruft, so tritt in diesem Falle, zumindest seit Wagners „Tristan“, zugleich eine entgegengesetzte Tendenz zu um so stärkerer Individualisierung in Erscheinung. Die Weiche, die damit gestellt ist, führt die Geleise immer weiter auseinander. Die beträchtliche Entfernung, die sich um die Jahrhundertwende schon zwischen Debussy und Heuberger auftut, ist zwischen Léhar und Schönberg bereits verdoppelt. So teilt sich die Musik zuerst in eine seriöse und eine leichte und sodann in eine serielle und eine seichte.

Weiter ginge es nimmer, hätte nicht seit der Jahrhundertwende die *Technisierung* auch auf die Musik selbst übergegriffen. Indem sie mit Schallplatte und Rundfunk vom abendländischen Erbe scheinbar Besitz ergriff, hat sie sich in Wirklichkeit in seinen Dienst gestellt und ihm eine ebenso unerahnte wie unabsehbare Verbreitung ermöglicht. Aber zugleich hat sie die Extreme noch weiter gesteigert, das Seichte zum Schlager und die Dodekaphonie zur Elektronik: beides Musik am laufenden Band, wenn auch im diametral entgegengesetzten Sinne von Massenfabrikat und Laboratoriumsprodukt.

Aber wenn wir auch in beiden Fällen noch von Musik sprechen — geschieht es nicht das eine Mal aus gedankenloser Gewohnheit, das andere in frommer Autosuggestion? Ist es nicht ein spinnwebdünner Faden, mit dem die Elektroniker ihr Tun als legitime Deszendenz von der Reihenkomposition an das abendländische Erbe anhängen möchten? In Wirklichkeit wird hier indes, jenseits vom Vokalen und Instrumentalen, ein gänzlich neues Klangreich aufgeschlossen. Warum soll daraus nicht auch eine neue Klangkunst werden können? Ob sie sich dem Inbegriff des Musischen einordnet, wie weit sie die Kräfte aufzusaugen und auszustahlen vermag, die in zwei Jahrtausenden das geformt haben, was wir Musik nennen — daß sich dies in Jahren oder Jahrzehnten entscheiden solle, wäre ein unbilliges Verlangen.

Wenn die Elektronik somit vielleicht in Zukunft einmal den Rang einer Kunst im musischen Sinne erringen kann, so ist andererseits die Zeit, zu der die Unterhaltungskomposition den Rang einer Kunst beanspruchen durfte, längst vorüber. Und wenn der moderne Schlager noch als Musenabkömmling zu gelten beanspruchen kann, dann allenfalls als Fehltritt jener zehnten Muse, die ihrerseits aus einem reichlich posthumen Seitensprung Apolls hervorging und den Parnass ihrer hellenischen Schwestern um den Flitter einer musischen Demimonde zu bereichern bestimmt war. Zwar hat man auch den Schlager mit seiner sentimental Variante, der Schnulze, als Volkslied der Gegenwart künstlerisch zu legitimieren versucht. Was die von ihnen zu billigster Scheidemünze abgegriffene Tonsprache der klassisch-romantischen Ära mit unserer Gegenwart zu tun hat, bleibt dabei ebenso unerfindlich wie der Zusammenhang der bis ins Letzte durchrationalisierten Massenerzeugung von Wort und Ton mit dem Ausdruck der Volksseele. Es sei denn, man begründe die Bezeichnung als Volkslied der Gegenwart mit der unbestreitbaren Tatsache, daß der Schlager in seiner weltüberschwemmenden Massenverbreitung im Begriff steht, die wirkliche Folklore vollends zu erschlagen — und zwar nicht nur den europäischen Volksgesang, sondern ebenso den der außereuropäischen Musikkulturen bis ins letzte Negerdorf.

Ist es ein Schimmer ausgleichender Gerechtigkeit, daß derweilen aus der Berührung der Negermusik mit der europäischen etwas Neues und eminent Fruchtbare hervorgeht? Als Vereinigung von Folklore und sakraler Musik ist das *Negro-Spiritual* ein echtes Gegenstück zu den alten „Leisen“, den geistlichen Volksliedern des Mittelalters. Aus dem *Spiritual* aber erwächst der weltliche *Blues*, aus dem *Blues* der *Jazz* in allen seinen Arten und Abarten. Er ist, meilenweit entfernt von der Schlagerfabrikation, eine echte, lebendige Kunstübung, deren befruchtende Rückwirkung auf das abendländische Erbe nur eben erst begonnen hat. Noch mag ihn nicht jeder mögen, doch zusehends erkennt ihn die junge Generation als eigene und echte musikalische Neuschöpfung unserer Zeit.

*

So leiden wir, allen Pessimisten zum Trotz, nicht Mangel, wohl aber Überfluß an Musik. Bei manchem aber, was wir für Musik halten und ausgeben, schütteln die Musen den Kopf, bei vielem verhüllen sie ihr Haupt. Es ist an der Zeit, daß wir die grenzenlose akustische Gemischtwarenhandlung, die heute die Firmenbezeichnung Musik führt, gründlich aufräumen. Vertreiben wir alles, was nur noch oder vorerst noch bloße Geräuschkulisse ist, aus dem Musentempel, wie wir ja auch nicht jedes ehrbare Malerunternehmen gleich als Kunstatelier ansprechen. Nur das, was den drei lauterer Quellen des abendländischen Kulturerbes entspringt, dem Folkloristischen, dem Humanen und dem Sakralen, sei uns des Ehrentitels Musik würdig.

HANS MERSMANN

NOTIZEN VON EINER JAPANREISE

Die Flüge

Schwerlich kann es für eine Reise in den Fernen Osten einen sinnvolleren Auftakt geben, als den Flug über den Pol. Ist schon das Flugzeug für den, der es selten benutzt, noch immer Träger eines einzigartigen Raumerlebens, so bedeuten diese sechsunddreißig Flugstunden eine Ablösung vom Leben schlechthin. Stunden und Stunden über Schnee und Eis. Dann steigen im ungewissen Licht der Mitternachtssonne Bodenwellen auf, Gletscher, Faltungen, Massive: es ist die Welt des ersten Schöpfungstages, die Welt ohne Pflanze und Tier, ohne den Menschen. Wie leicht vergessen wir, daß es noch Tausende von Quadratkilometern auf der Erdoberfläche gibt, die keines Menschen Fuß betrat. Zwischenlandung in Alaska, ein Gang durch kühle Sonne bei minus vier Grad. Aus dem vergehenden Tage wird ohne Übergang der nächste, beginnende. Die festen Maße von Raum und Zeit treten in schwankende Relationen. Die Maschine gleitet in viertausend Metern Höhe, hoch über der Wolkendecke, durch den pazifischen Raum. Die östliche Ferne wandelt sich in Gegenwart: Tokyo.

Für den Rückflug lockt die südliche Strecke. Er geht über die Philippinen, Bangkok, Kairachi, über Syrien und Griechenland. Unter den mehrfachen Zwischenlandungen, deren jede sich als Sprungbrett anbietet, eine Zeitspanne hindurch in fremdes, farbiges Leben einzutauchen, wird Athen gewählt. Zwei frühe Sonnentage auf der Akropolis, ein Gang über die Agora und die Reste des Parthenon-Frieses werden zum Tor, dessen Bogen sich von der Ferne zur Heimat spannt.

Die alten Kulturen

Der Kaiserpalast in Tokyo liegt im Kern dieser von neun Millionen Menschen bewohnten Stadt; schweigende Mauern und dunkle Wassergräben errichten eine Schranke, an welcher die Lichtreklamen der Ginza, der größten und elegantesten Geschäftsstraße, ebenso abprallen wie die Verkehrsflut der großen Avenuen. Was unter dem Schutz dieser Mauern geschieht, ist für die Außenwelt unerreichbar. Hier werden auch die jungen Musiker der Hofmusik auf den alten, historischen Instrumenten ausgebildet. Nur zweimal im Jahre dürfen nichtlegitimierte Sterbliche die Brücken überschreiten. Das hat sich auch nicht geändert, seit der Kaiser seine göttlichen Reservate aufgab (1945). Die Aura seines Thrones wurde von keiner der zahlreichen politischen Umwälzungen bedroht.

Die alte Hauptstadt des Landes ist Kyoto. Hier und in dem benachbarten Nara liegt die älteste Kulturschicht Japans (um 600 n. Chr.). Die Fermente dieser Kultur tragen das Erlebnis des Landes, seiner Menschen, seiner Probleme.

Wir sind mißtrauisch geworden gegen das *the biggest of the world*, aber weder bei dem gigantischen thronenden Buddha, noch bei dem riesigen aus Holz aufgeführten Tempel ist die Größe der entscheidende Faktor. Die „größte Glocke der Welt“ ist, wie die meisten Glocken in diesen Tempeln, ohne Klöppel und wird durch einen dicken hängenden Bambusbalken angeschlagen (aber doch: *10 yen for each ring*). Wir fragen uns: wie kamen die Menschen des sechsten Jahrhunderts dazu, in solchen plastischen Größenordnungen zu denken, in denen die Maße des Gottes alle menschlichen Maße um ein Vielfaches übersteigen?

In dieser ältesten Schicht werden die Wurzeln des Buddhismus sichtbar, die über China nach Indien führen. Der oft mehrgesichtige und vielarmige Gott ruht in der Mitte des kreisförmigen



Zen-Mönch, die Glocke schlagend

gen Sockels; nur er steht im Bereich von Samen und Frucht. Die Lotosblüten, die das farbige Leben bedeuten, umgreifen die Ränder. Die Kannon, die weibliche Gottheit des Buddhismus, ist in Bilder von abgelöster, reiner Schönheit gefaßt.

Im Gegensatz zu den buddhistischen Tempeln, die voller Götterbilder stehen und in denen mit der Gregorianik verwandte Kultgesänge ertönen, kennen die roten shintoistischen Schreine kein Abbild des Gottes. Hier sind Lichtträger gesammelt: große Lampions, steinerne Laternen, vielartige Leuchter. Über dem Altar strahlt neben Schwert und Stein der große runde Spiegel.

Das Bild „Zen-Mönch, die Glocke schlagend“ wurde mit freundlicher Genehmigung des Otto-Wilhelm-Barth Verlages, München, dem Buche „Hara — die Erdmitte des Menschen“ von Karlfried Graf v. Dürckheim entnommen.



Bugakubühne mit Tanz „Genjōraku“

Im Gegensatz zu den Zentren unserer großen Dome ist das kultische Leben des Buddhismus vielfach aufgespalten. Kyoto ist die „Stadt der tausend Tempel“; das ist kaum übertrieben. Aber auch in Tokyo wird der Schritt des ziellos Wandernden immer wieder von dem flutenden Großstadtverkehr abgezogen und in die tiefe Einsamkeit eines unter Bäumen und Blüten verborgenen Heiligtums aufgenommen.

Bei dem Besuch der Tempel eröffnen sich zuweilen unvermutete Ausblicke. Wir standen in Kamakura vor einer Wand, an der unzählige kleine Buddhas, Votivstatuetten, bis zur Decke aufgetürmt waren. Sie wurden (so erklärte der Tempelwächter den japanischen Freunden) von den Hinterbliebenen des zum Tode Verurteilten, der hier vor seiner Hinrichtung ein letztes Gebet sprach, aufgestellt, um für ihn im kommenden Karma ein besseres Leben zu erbitten. Aber die steinernen Wächter, die vor dem Tempeleingang aufgestellt sind, gigantische Unholde, sind japanischen Geistes; ihre bösen mandelförmigen Augen beweisen es, während der Buddha seine chinesischen Schlitzaugen ins Leere gerichtet hat.

In Kyoto, am Rande der Stadt, halten wir vor einem kleinen Tempel. Ihn hat vor vielen Jahrhunderten die Frau eines hohen Samurai gebaut, nachdem dieser sie verstoßen hatte, und ihr Leben als Nonne in ihm beschlossen. Seitdem hat immer ein Mädchen dieser alten Adelsfamilie ihre Nachfolge angetreten. Die heutige Bewohnerin des Heiligtums ist der letzte Sproß dieser Reihe. Wir sind ihr gemeldet; wir knien gegenüber der Altarwand, auf der neben einem Buddha die Hermen der Stifterin und des bösen Mannes stehen, voreinander. Der geschorene, unbedeckte Kopf der Zweiundsechzigjährigen ist noch ganz dunkel, ihr Gesicht gefurcht, ihre Augen sind von faszinierender Strahlung. Wir tauschen Segenswünsche; die Japaner tuschen ihre Namen mit dem Pinsel in ihr Hausbuch. Solche Begegnungen wiegen viele große Sehenswürdigkeiten auf.

Die drei historischen Massive zeichnen sich deutlich voneinander ab. Neben der Nara-Periode (600) hat die Kamakura-Zeit (1200) die größten und eindrucksvollsten Denkmäler hervor-

gebracht. Die Tempelbauten von Nikko, noch einmal eine schöpferische Phase der japanischen Geschichte (1600), tragen auch hier alle Merkmale einer barocken Spätkultur: wuchernde Ornamentik, leuchtende Farben, psychologischer Manierismus. Der Affe (auch sonst als kostümiertes Spielzeug häufig gemalt) ist ein beliebtes Motiv der goldenen Tempelfriesen. Aber in der gleichen Zeit entsteht eine Profanarchitektur von gelösten, schwingenden Rhythmen und klassizistischer Ausgewogenheit: Katsura Rikyo, das kaiserliche Sommerschloß am Rande Kyotos, ist eine einzigartige Verschmelzung von Architektur und Natur, beides von Menschenhand geformt. Aus jeder der großen in den Park geöffneten Fensterwände empfängt den Besucher ein neuer, immer (so scheint es) der einzige wesentliche Ausblick: auf den Steingarten, das Teehaus, eine Baumgruppe, eine steinerne Laterne, den kleinen See.

Das Problem der Kultur

Der japanische Gelehrte lächelte, als ich ihn fragte, ob nicht der ständige Umgang mit europäischer Musik die alten Quellen allmählich verschütten müsse. Das Leben in den Wurzeln sei unzerstörbar, so meinte er, stärker als alle Invasionen europäischer Kultur. Auch diese Welle werde einmal zurückfließen. Dennoch: die Partituren der jungen japanischen Komponisten, die ich im Rahmen einer internationalen Jury in Paris sah, zeigten eine bis zur Dodekaphonie vorgetriebene europäische Handschrift; keine von ihnen mußte von einem Japaner stammen. Anders schien es mir bei den Malern sich zu verhalten. In Tokyo sah ich eine große internationale Ausstellung lebender Maler, in welcher die Japaner etwa ein Dutzend Säle belegt hatten. Sie beherrschten alle Stile unserer Zeit, vom massiven Frauenakt (die japanische Kunst hat durch ein Jahrtausend den Körper nicht gekannt) bis zu gewagtesten Abstraktionen. Aber die besten Bilder zeigten, nicht primär im Sujet, daß sie nur in diesem Lande entstanden sein konnten. Wobei sich die abstrakte Malerei immer wieder als die gefährlichste Möglichkeit einer internationalen Verständigung erweist.

Die musikalischen Probleme liegen in der gleichen Richtung. Während das Wort und der Bildraum noch Reservate schaffen, erscheint der Ton als müheloser Träger einer Verschmelzung. So wird in der Musik das Verhältnis der Kulturen zueinander am deutlichsten erkennbar. Der japanische Musikwissenschaftler Mitsukuri beweist, daß auch die Melodik des japanischen Volklieds den Gesetzen von Tonika und Dominante gehorcht; *cui bono?* Als die japanische Kultur vor vielen Jahrhunderten mit den Anfängen des Buddhismus das künstlerische Erbe Chinas, ja sogar die alten Ausdrucksformen Indiens, in ihre eigenen architektonischen und plastischen Gesetze verwandelte, geschah dies mit souveräner schöpferischer Kraft und mit der unverbrauchten Substanz eines jungen Volkes. Und heute?

Der Zwiespalt zieht sich wie ein Riß durch alle Lebensformen. Wir stehen bei unserem japanischen Gastfreund vom Mahle auf, bei dem wir auf Kissen um den niederen Tisch saßen, und treten in das anstoßende Zimmer, in dem ein Flügel, Karteischränk und Stühle stehen. Aber wie sollte ein Musiker ohne den Flügel existieren? Ich fand ein frühes Buch von mir in japanischer Übersetzung: in der ersten Auflage in vertikalen Kolumnen gedruckt, mit dem Titelblatt auf der Seite, die wir Rückseite nennen würden. In der neuen Auflage ist der Titel vorn, und der Satz geht in horizontalen Zeilen von links nach rechts. Jedem Japaner aber ist die chinesische Schrift vertraut, welche von rechts nach links läuft, jedes östliche Bild hat sich durch viele Jahrhunderte an dieser Richtung des Auges orientiert. Ist es gut oder gefährlich, mühelos beides zu können? Die Wurzeln dieser Frage greifen über die Psychologie hinaus in die Fundamente der Physiologie.

Die Wurzeln

Wenn man über die bodenständige Musik in Japan reden will, muß man sich der Tatsache bewußt sein, daß ihre Wurzeln tief in die Erde hinabreichen. Es handelt sich bei ihr primär ebenso wenig um Musik im Sinne einer Kunst wie beim Bogenschießen oder Blumenstecken¹. Darum scheint es notwendig, diesen verborgenen Wurzeln nachzuspüren, ehe wir uns den Erscheinungen selbst zuwenden. Sie sind überall die gleichen: das Zen. Dieses Zen, schwer greifbar und noch schwerer deutbar, durchdringt alle Lebensformen. Man spürt es bereits, wenn man den ersten Tag in einem japanischen Hotel verbringt. Man legt vor dem Eingang die Schuhe, vor dem Zimmer die Pantoffel ab. Der Spiegel im Vorraum ist verhängt; er ist erst Spiegel, wenn eine Hand seine Hülle abstreift. Das Auge haftet an der Tokonoma: dem erhöhten Erker (man möchte: Altar sagen), an dessen Rückwand ein Rollbild hängt und auf dessen Boden eine große Vase mit täglich wechselnden Blumen steht. Vor dem niederen Tisch liegen



Bambusflöte des 8. Jahrhunderts
auf einer Bronzelaterne

Kissen; die Bedienerin schiebt eine Armstütze für den Gast neben das Kissen und stellt zugleich mit dem grünen Tee eine Holzschale auf den Tisch. In ihr liegt ein durch heißes Wasser gezogenes Tuch, mit dem der Gast Gesicht und Hände betupft. Die unzähligen Näpfchen und Schüsseln, die auf den Tisch kommen, sind in Material und Farbe aufeinander abgestimmt. Niemals ist der Zweck das beherrschende Motiv. In einem dieser Zimmer fand ich als einzigen Schmuck eine Tafel mit drei chinesischen Schriftzeichen; sie hießen: Rein — Herz — Raum. Man fühlt sich sehr klein in solchen Räumen.

Es ist die gleiche großartige Zwecklosigkeit, mit welcher die sechs Fischmeister, die es in Gifu noch gibt, die Kormoranfischerei betreiben. Man könnte die Fische in dem seichten Wasser mit starker Strömung viel leichter im Netz fangen. Aber schon vor tausend Jahren zogen die Fischer nachts mit ihren Kähnen zum Fang aus, stießen die an Leinen geführten Kormorane im Scheine der offenen, lodernden Feuerkörbe die Fische im dunklen Wasser. In einem kleinen Park in Tokyo erblickte ich zufällig durch einen Bambuszaun den Bogenschützen am Werk, der mit unendlicher innerer Sammlung den Bogen spannte und nach langem Verharren den Pfeil löste. Keine zweckbestimmte Erwägung, kein Verbot (wie es nach Kriegsende das Bogenschießen traf) kann alle diese Wurzelstränge durchschneiden.

¹ Über die Kunst des Bogenschießens berichtet Eugen Herrigel unter dem Titel: *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (C. Weller, Konstanz), über das Blumenstecken in jüngster Zeit die Gattin des Verfassers unter dem Titel: *Der Blumenweg*.

Ich möchte in diesem Zusammenhang über eines der größten Erlebnisse dieser Wochen berichten: die festliche Sitzung, welche die Japanische Gesellschaft für Musikforschung mir bereitetete. Sie fand in einem kleinen Museum in Tokyo statt, das ein reicher Privatmann aufgebaut hat und das kostbare chinesische Tempelgefäße aus dem dritten Jahrtausend v. Chr. enthält. In dem kleinen Park liegt das Teehaus. Hier erlebe ich zum ersten Male eine Teezeremonie in ihrer alten reinen Form. Wir sitzen auf Kissen, der Gast aus Europa neben der Tokonoma, deren Rollbild chinesischen Ursprungs ist. Zwei Teemeisterinnen sind am Werke: die eine unsichtbar leitend, die andere (als der kleine Vorhang zurückgeschoben wird) vor dem Wasserkessel sitzend und mit lautloser Sicherheit die unzähligen Handgriffe verrichtend, um jede Schale mit Tee einzeln zu bereiten. Diese kostbaren Schalen hatten Jahrhunderte lang als Schaustücke in dem Museum gestanden; die Teemeisterinnen und die jungen, den besten Kreisen angehörenden Geishas tragen alte, farbig auf das feinste abgestimmte Gewänder. Die Schale wird in einem rot und gold gewirkten Tuch gereicht.

Das historische Konzert, welches dann folgte, wird von drei Spielern, ebenfalls in alten Trachten dargeboten. Die Instrumente sind: der Koto, die dreizehnsaitige Laute, deren Saiten jede einzeln mit verschiebbarem Steg gestimmt und mit einem Plektron angeschlagen wird — das Shamisen, die dreisaitige Mandoline mit kleinem Corpus und daher etwas blechernem Klang — die fünfblöchrige Bambusflöte (Shakuhachi), die undifferenziert und ein wenig schrill klingt. Die Musik stammt aus verschiedenen Zeiten, wird aber durch das eigenartige, faszinierende Klangbild gebunden. Eines der Stücke war ursprünglich für eine Teezeremonie bestimmt; die Spielerin des Shamisen singt mit tiefer Stimme wortlose Melodien zum Klang des Instruments. Am Ende überreicht der Präsident der Gesellschaft mir eine Urkunde in getuschter chinesischer Schrift auf goldenem Grunde und verkündet meine Ernennung zum Ehrenrat der Gesellschaft.

Die gleichen Instrumente, vermehrt um verschiedenartige Schlagzeuge, werden auch bei den alten, kultischen Nô-Spielen verwendet, bisweilen mit einstimmigem Männerchor verbunden. Wie die sich über weite Räume in großartiger Monotonie spannende Musik ihre Schwerpunkte verteilt, wie Stimmen und Instrumente bis auf den kleinsten Bruchteil der Zeit ineinanderschwingen, ohne daß ein Notenbild oder sichtbare Zeichengebung sie führt, wird dem Europäer im Grunde immer unzugänglich bleiben.

Die Instrumente verbinden sich in den Hofkonzerten mit kultischem Tanz. Auch diese Tänze sind eine religiöse Handlung und werden von den zahlreichen Hörern als solche entgegengenommen. Die Bewegungen der Tänzer, oft kaum wahrnehmbar, beschränken sich bisweilen auf die Hand oder die Finger. Überall waltet eine bis ins letzte durchgeformte Kunst der Nuance. Die tiefen inneren Bindungen werden durch Symbole in den Raum einer kleinen sichtbaren Handlung gerückt. Immer sind die Gewänder kostbar, in ihrem Material und ihren Farben auch hier aufeinander gestimmt.

Der Gesang hat mit dem, was wir Singen nennen, wenig zu tun. Die Stimme liegt meist in den Grenzregistern, schlägt oft ins Falsett um; die Melodie schreitet in kleinen und kleinsten Intervallen fort. Es ist derselbe irrationale Raum, in den (mit ähnlichen technischen Mitteln) auch die Sprechstimme gerückt wird. Wir erleben sie in den Nô-Spielen, aber auch in der klassischen Form des japanischen Theaters: dem Kabuki. In einem großen, etwa zweitausend Menschen fassenden Saale in Tokyo wird täglich zweimal gespielt. Die Vorstellungen sind meist ausverkauft; jede hat die Dauer von etwa fünf Stunden. Auch hier erscheinen Drama und Handlung in eine große Monotonie gebunden, die auf den Höhepunkten von aufpeitschenden dramatischen Akzenten durchschnitten wird. Die Instrumente (es sind die gleichen, die vorher beschrieben wurden, nur das Schlagzeug ist noch differenzierter) unterbauen keine Steigerungen oder untermalen Höhepunkte, sondern setzen im Gegenteil dort ein, wo die Kraft

des Wortes zurücktritt oder ganz erlischt. Hier scheinen sie gleichsam die inneren Spannungen des Dramas zu spiegeln.

In allen diesen Fällen tritt die sichtbare Handlung zurück; oft wird sie ganz in den seelischen Raum verlegt. Eines der Nô-Spiele, die ich sah, hat folgenden Inhalt: Ein kleiner Prinz geht mit der Frau, die ihn erzieht, spazieren; da kommen Boten und holen ihn in die Hauptstadt. Bevor er scheidet, gibt er der Frau einen Blumenstrauß. Später kommt er, längst Kaiser geworden, an die gleiche Stelle zurück. Dort findet er die Frau noch immer mit dem Blumenstrauß in der Hand wartend und nimmt sie zu sich auf sein Schloß. Der Ablauf dieses Spiels dauert länger als eine Stunde.

Die kultischen Wurzeln dieser Musik spürt man heute noch in den Tänzen der Geishas. Auch in den guten japanischen Restaurants treten diese in kostbaren Gewändern auf, in Kyoto sogar in historischen Trachten. Hinter ihrem Gesang, ihrem Spiel und ihrem Tanz sind die alten Kräfte, gleichsam zur Gebrauchskunst abgewertet, am Werke.

Wenn die Geishas in einem japanischen Restaurant in Tokyo zur Ergötzung der Gäste den alten Tanz der Kormoranfischer darbieten, mit Melodien und tänzerischen Gesten, welche durch Jahrhunderte unverändert geblieben sind, so ist das Zen auch auf dieser letzten Stufe noch immer lebendig.



Schauspieler aus dem Nô „Hagoromo“ in Maske

Begegnungen

Die stärksten Eindrücke dieser unvergeßlichen Wochen verbinden sich nicht mit der Landschaft oder den Zeugnissen der alten Kulturen, sondern mit den Menschen. Ich folgte einer Einladung des Musashino College of Music in Tokyo, dessen Direktor, Prof. N. Fukui, mehrere Jahre in Deutschland studiert hat. Die Hochschule, von dem Vater Prof. Fukuis auf der Basis privater Initiative errichtet, zählt heute etwa 1200 Studenten. Die Schule ist großzügig und modern gebaut und mit allen Mitteln der Technik ausgestattet. Die Wände der Proben- und Aufführungsräume bestehen aus verschiebbaren Längsgliedern, die den Hall regulieren. In einer Klasse laufend gleichzeitig drei Schallplatten; die Studenten, die sich mit Kopfhörern angeschlossen haben, bereiten sich mit der Partitur auf ihre nächste Stunde vor.

Dem Lehrkörper gehören fünf deutsche Pädagogen an. Ich erlebe eine ausgezeichnete Aufführung der „Zauberflöte“ durch die Opernschule, die von dem Gesangspädagogen Prof. A. Borchardt künstlerisch geleitet und von P. Cadow dirigiert wurde. Das Stimmvolumen ist meist etwas kleiner als bei uns (bei den Frauen physiologisch bedingt); Intensität und Spielfreudigkeit sind groß. Die Geigen habe der Direktor, so sagte er mir, aus einer Klasse genommen, der einheitlichen Bogentechnik wegen.

Dieses Schöpfen aus dem Vollen ist ein Merkmal des Musiklebens überhaupt. Ein japanischer Bariton sang die „Winterreise“ an fünf Abenden hintereinander vor ausverkauftem Saal. Seine Lehrerin, die deutsche Sängerin Ria von Hessert, welche auch am Musashino unterrichtet, erzählt, daß die Hörer ihrer Liederabende reihenweise mit den Noten vor ihr sitzen. In Kyoto baut der deutsche Dirigent Caelius in täglicher sechsstündiger Probenarbeit ein Orchester von japanischen Berufsmusikern auf. Das Orchester des Tokyoer Staatssenders (NHK) spielt unter seinem österreichischen Dirigenten Loibner Strauß'sche Walzer mit schluchzenden Sexten und abgehobenen Auftakten; man vergißt völlig, daß man sich in Japan befindet.

Die jungen Studenten der Hochschule erhalten eine Ausbildung, die sich von der unseren kaum unterscheidet. Die Leistungen in den Solfègestunden sind auf allen Stufen erstaunlich. Spielgruppen und kleinere Orchester arbeiten, teilweise unter der Leitung jüngerer Assistenten, nebeneinander. Eines dieser Kammerorchester studiert nur Bach und Händel. Der Leiter einer Celloklasse zeigt mir das vor kurzem eingetroffene Gambenquintett, das künftig eine selbständige Rolle in der Kammermusik spielen wird.

So haben wir Deutsche besonderen Anlaß, über die Verschmelzung der Kulturen glücklich zu sein. Die Problematik auf dem Sektor des Musikschaffens besteht für die Pädagogik kaum. Die Aufnahmebereitschaft ist groß, aber nicht wahllos. Der Aufbau der Studienpläne der Hochschule zeigt einen erstaunlich breiten Unterbau in den allgemeinbildenden und kulturellen Fächern. Bei meinen Vorträgen finden sich Lehrer, Studenten und zahlreiche Gäste ein. Auch schwierigere Fragen, wie ein Versuch, Bach in die geistige Welt unseres Mittelalters einzuordnen, werden (dank der meisterlichen Dolmetschkunst des japanischen Kollegen Ito) verstanden. Ein Bericht über die soziologischen und künstlerischen Probleme, welche der Rundfunk uns auferlegt, stößt in Neuland vor; derartige Fragen sind noch nicht akut. Aber die Aufgaben der Schulmusik aller Typen werden von den japanischen Musiklehrern leidenschaftlich und intensiv aufgegriffen und diskutiert.

Solche Diskussionen fanden in den verschiedensten Formen und Graden statt; das öffentliche Gespräch ist auch für den Zuhörer ein beliebtes Forum. Besonders groß ist das Interesse an zeitgenössischer Musik. Ich mußte oft über die Probleme und Stile europäischen Musikschaffens berichten und wurde nach Dodekaphonie und elektronischer Musik befragt. Eine dieser Diskussionen veranstaltete der Sender NHK. Gesprächspartner waren ein für die Musik verantwortlicher leitender Beamter des Erziehungsministeriums, ein Komponist und ein Kritiker. Die gestellten Fragen waren überlegt und ausgewogen; sie gaben die Möglichkeit, die Probleme der zeitgenössischen Musik von allen Seiten anzusprechen. Unser Gespräch vor dem Mikrophon pflanzte sich im Regieraum fort, wo viele junge Komponisten versammelt waren. Beispiele aus der Reihe MUSICA NOVA wurden mit ebensoviel Zustimmung aufgenommen wie Analysen von Schönberg, Strawinsky oder Bartók.

Ein ganz anderes Gesicht trugen die Diskussionen in den Universitäten und in der Gesellschaft für Musikforschung. Der Wissenshunger und die Belesenheit besonders der jungen japanischen Musikwissenschaftler haben mich immer wieder in Erstaunen gesetzt. Die Ästhetik ist eine selbständige Disziplin und spielt in Japan eine große Rolle. Ich wurde mehrfach auf

Formulierungen angesprochen, die ich in Kongreßberichten in der Zeit um 1930 gebraucht hatte. Zuweilen war es nötig, Grenzen abzustecken, hinter denen die Übertragbarkeit unserer Begriffe nicht nur terminologisch, sondern auch sinngemäß aufhört. Aber auf der anderen Seite war es beispielsweise möglich, in kleinem Kreise lange und intensiv über den Vergleich zwischen der ersten und zweiten Fassung des „Marienlebens“ von Hindemith zu sprechen und die Definitionen des Geschichtsbegriffs zu untersuchen. Je kleiner der Kreis der Gesprächspartner ist, um so mehr wächst die Intensität. Kaum hatte ich jemals in ähnlichen künstlerischen oder wissenschaftlichen Diskussionen so stark das Gefühl, daß der ganze Mensch in seiner ungeteilten Lebensintensität dahintersteht.

Die Reise in das Land führte auch nach Hiroshima. Das Abwurfzentrum der Atombombe ist unbebaut geblieben. Auf dem freien Platz steht ein kleines Museum, in dem man die nach der Explosion aufgenommenen Bilder besichtigt und in dem lebensgroße Puppen mit angemalten Brandwunden und aufgeklebten Kleiderfetzen stehen. Die leichtgebauten japanischen Städte wurden meist durch Brandbomben zerstört; Minen und Phosphor kannten sie nicht. So werden wir weniger stark durch diese Zeugnisse getroffen als offensichtlich die japanischen Besucher.

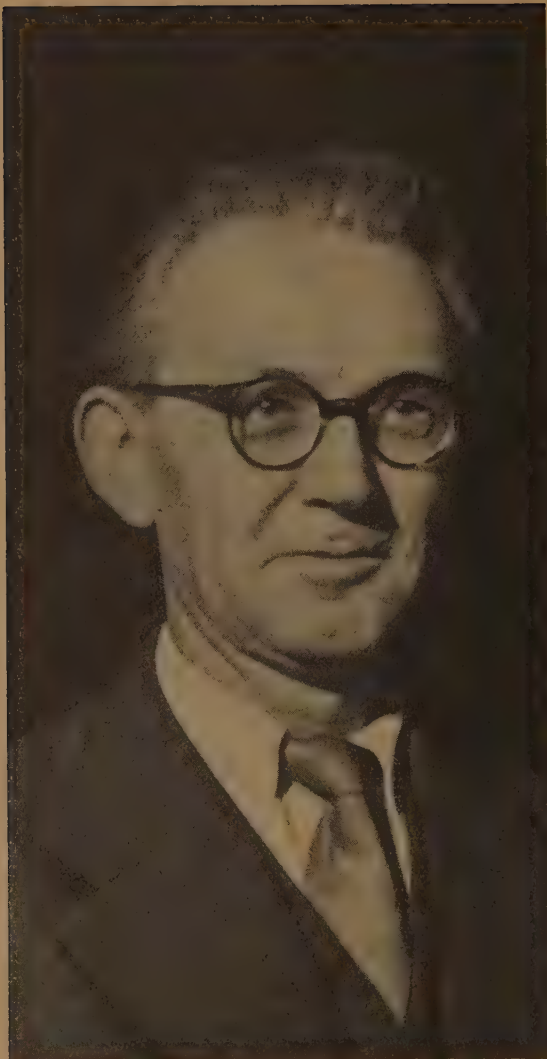
Um so stärker ist der Eindruck der neuen katholischen Kirche: Geschenk deutscher Städte an das heimgesuchte Hiroshima. Die von Mataré geschaffene Tür schenkte Düsseldorf, die Kanzel München, den Crucifixus (so erklärte der uns führende japanische Priester) brachte der Oberammergauer Christusdarsteller Lang persönlich hierher. Die Orgel ist das Werk des Bonner Meisters Klais. In die Worte der auf ihren Spieltisch eingravierten Inschrift, mit denen ich meinen Vortrag in Hiroshima beschloß, mögen auch diese Andeutungen, die nur leicht an die überwältigende Fülle der Eindrücke und Erlebnisse zu rühren imstande sind, münden; sie heißen: *Colonia et Hiroshima, eadem gravi sorte iunctae, mundi pacem colunt, orantes atque operantes.*

JOHANNES PIERSIG

ZUM SCHAFFEN VON KURT FIEBIG

Erfreuliches Unterfangen: von einem Musiker zu berichten, der keine Prämie vorweist, der nicht mit Premieren drängt; der weder ahasverisch umhergetrieben wird noch cäsarisch residiert: von einem Manne also, der einfach „da ist“ und Musik macht. Aber genügt das? Denn da ist keine Oper, kein Oratorium (wenigstens kein solches im herkömmlichen Sinne), nicht einmal eine Symphonie, kaum Konzert- und vor allem, keine Konzernmusik. (Anm.: Sie haben richtig gelesen: „*n* wie Nordpol“; und der Terminus steht unter Gebrauchsmusterschutz.) Aber eben darum ist von ihm zu sprechen.

Kurt Fiebig also: 1908 in Berlin geboren, Chorknabe im Domchor daselbst, humanistisches Gymnasium, und von allem Anfang an die typischen Stichworte: Orgel (bei Arnold Dreyer) und Kontrapunkt (bei Karol Rathaus). Daraus wachsen später: Kompositionsstudium (bei Franz Schreker) und Chorerfahrung (in dreißigjähriger Praxis). Bis 1936 dauert ein schon während des Studiums wahrgenommenes Organisten- und Kantorenamt in Berlin; dann geht Fiebig als Domorganist nach Quedlinburg. Die mit dieser Tätigkeit verbundene Dozentur an der Kirchenmusikschule Aschersleben wird für die weitere *vita* bedeutsam; sie führt zur Berufung zum Direktor der Evangelischen Kirchenmusikschule in Halle/Saale.



Kurt Fiebig

Das war 1939. Fiebigs Tätigkeit in Halle dauerte bis 1950: zweimal 5 Jahre der Wende um 1945. Seine Unterrichtsfächer an der Kirchenmusikschule waren Tonsatz, Chorleitung, Orgel; die tatsächliche pädagogische Wirkung hat über diese engeren Fachgebiete hinausgegriffen. Seit 1951 in Hamburg, lebt und arbeitet der Komponist — denn solche Bezeichnung rechtfertigt sich zur Kennzeichnung des Lebensprofils — im kirchenmusikalischen Amt.

*

Werktitel, wie sie durch Gebrauchsbestimmung gekennzeichnet sind; Werktitel, die heute allenthalben und jederzeit zu hören und zu lesen sind: eine Markuspassion, ein Osteroratorium, ein *Magnificat*, eine Messe „*Media vita*“, Choralkantaten, Motetten, geistliche Konzerte, Introiten und Evangelienprüche, Choralvorspiele und -partiten für Orgel, verschiedene kammermusikalische und konzertante Formen. Fällt eine Musik zum Lutherfilm „Der gehorsame Rebell“ (Curt Oertel) aus diesem Rahmen? Nein: denn gerade hier ist typische Gebrauchsmusik. Bestätigt sich der Werkcharakter durch ein *opus* wie den seinerzeit in Halle uraufgeführten Liederzyklus „Jahrkreis der Liebe“? Ja: und davon wird noch zu reden sein.

Zunächst aber noch die Gesamterscheinung von Leben und Arbeit: gerade das Untypische daran ist typisch.

Wie viele unserer neuen Komponisten

verzeichnen nicht den ähnlichen, gleichsam parallelen Lebenslauf, der sich „in der Mitte“ hält, nicht angestrahlt vom Blitzlicht der Prominenz, nicht akzentuiert vom Theaterdonner des Geltungsanspruchs?

So etwas ist gut; die gesunde Musikentwicklung kann gar nicht genug „Fiebigs“ aufweisen. Andererseits wäre es völlig verfehlt, damit auf eine Art von Entpersönlichung zielen zu wollen. Auf die Entsprechung zum *Habitus* der Alten Meister ist oft hingewiesen worden: wenn die biographischen Angaben karg sind, so bedeutet das keineswegs, daß ein Leben spannungslos verlaufen wäre. Aber Erschütterungen und Entrückungen sind für solche Musiker kein Selbstwert, sondern Voraussetzung für zu schaffende Werte. In diesem Sinne ist

gerade von Kurt Fiebig zu sagen, daß sein Werk von jeder Herausstellung unabhängig ist, daß gerade die Freiheit vom Geltungskampf dem Komponisten Geltung verschafft hat.

*

Als *pars pro toto* sei der „Jahrkreis der Liebe“ benannt, aus dem besonderen Grunde, weil die für Fiebig werktypischen Kräfte sich hier im weitesten Sinne, in den verschiedensten Formen zusammengefounden haben. Es handelt sich um Gedichte von Ricarda Huch, vom Komponisten ausgewählt, grobenteils den „Liebesreimen“ entnommen. Eine Entwicklung in der Anordnung ist unverkennbar, aber Substanz und Ausdruck vermeiden jede Landläufigkeit. Vielmehr werden alle Geschehensmomente von einer Flutung getragen, deren Auf und Ab man dem Rhythmus der Jahreszeiten vergleichen mag.

Ortega y Gasset hat einmal darauf hingewiesen, daß seit der Antike jede große Philosophie ihre Gedanken „über“ die Liebe“ entwickelt habe und daß diese Tradition erst mit der Aufklärungszeit durchbrochen worden sei. *Mutatis mutandis* ist man versucht, Fiebigs „Jahrkreis der Liebe“ einer ähnlichen Erwägung in bezug auf den Musiker einzuordnen. Denn — ohne von Vorbildern zu sprechen — idealtypisch scheint sich dieser Zyklus weniger auf die formentsprechenden Werke der musikalischen Romantik als vielmehr auf die Hohelied-Tradition der Zeitenwende um 1600 zu beziehen; Fiebig wäre also in gar keinem Betracht Robert Schumann (wenn schon durchaus verglichen werden muß), eher vielleicht Leonhard Lechner gegenüberzustellen, ungeachtet des Umstandes, daß es sich hier um Lieder, dort um motettische Formen handelt.

Die Besetzung: Mezzoalt (bzw. Bariton) und Klavier. Die Faktur: schwer mit Worten zu beschreiben, insoweit die Unzulänglichkeit formaler Begriffe ein Kennzeichen für Lebendiges ist. In jedem Falle aber scheint es notwendig zu sein, *expressis verbis* zu bestätigen, daß in

B Uralter Worte kundig kommt die Nacht

Fiebig, gemessen

Uralter Worte kundig kommt die Nacht

Uralter Worte kundig kommt die Nacht

Sie löst den Dingen Reiz - hingal und Ban - de,

Kurt Fiebig: Aus dem „Jahrkreis der Liebe“.

Gewiß gibt es besonders in klassischer und romantischer Musik Themen, Motive, gibt es Stellen von einmaligem melodischem oder harmonischem Typus, die sich als Zitat besonders eignen. Dagegen darf nicht übersehen werden, daß jene Einmaligkeit des musikalischen Einzelprofils vom heutigen Musiker im allgemeinen nicht angestrebt wird, daß demzufolge das Einzelbeispiel von viel geringerer Verbindlichkeit ist. Desungeachtet sei auf zwei Stellen aus dem „Jahrkreis der Liebe“ und aus der Missa „*Media vita*“ verwiesen (vgl. Beispiel S. 703 und S. 704).

„Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor“ — diese Faust-Worte sollten ganz allgemein als ein beständiges künstlerisches Kriterium angewandt werden; sie würden auch auf Fiebigs Werk zutreffen. Interpreten jenes Faust-Zitates glauben meistens, auf „Verstand und rechten Sinn“ hinaus zu sollen; aber das führt zur Verkennung des Eigenlichen. „Mit wenig Kunst“ — dort liegt es. Schopenhauer hat, hier ganz in Goethes Sinne, das gleiche Moment treffen wollen: „Man benutze gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge“; allerdings unter Hinzufügung der kritischen Feststellung: „aber sie machen es umgekehrt“.

Nun, Fiebig macht es *nicht* umgekehrt. Vielmehr zieht er das Fazit aus der Erkenntnis, daß „wenig Kunst“ und „Verstand und rechter Sinn“, daß „gewöhnliche Worte“ und „ungewöhnliche Dinge“ einander bedingen. Wie auch andere Musiker seiner Generation hat er den Mut zur Einfachheit, und darin liegt die Stärke seiner Wirkung. Seine Musik hat alle Voraussetzungen, im Sinne jenes Schopenhauer-Wortes auf die „richtige“ Seite hin zu tendieren. Soll man gute Wünsche aussprechen, die diesem Musiker gemäß sind, dann vor allem einen: möge er weiterhin dem prominenten Funktionieren fernbleiben —; daß er Menschen mit Musik zu überzeugen vermag, hat er bewiesen.

Von Kurt Fiebig sind im Druck erschienen:

Markuspassion für 2 Chöre a cappella und Solisten (Merseburger, Berlin)
 Die Verkündigung Adventsoratorium für Soli, Chor und Orgel (Leuckart, München)
 Osteroratorium für 3 Chöre a cappella und Solisten (Hüllenhagen & Griehl, Hamburg)
 Hallische Kantate für Soli, Chor und Orchester (Merseburger, Berlin)
 „Wie nach einer Wasserquelle“ Kantate für Soli, Chor und Orchester (Hüllenhagen & Griehl, Hamburg)
 Missa „*Media vita*“ 4—6stg. Chor a cappella (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)
 Magnificat Sopran-Solo und Gem. Chor (Leuckart, München)
 Konzert für Cembalo und Streichorchester (Peters, Leipzig)
 Concertino für Violine und Streichorchester (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)
 Introiten, Choralkantaten, Motetten u. a. geistl. Musik bei Merseburger, Berlin
 Orgelwerke, Klavier-, Kammermusik und Lieder bei Peters, Leipzig
 Geistl. Konzerte, Orgelchoräle bei Hüllenhagen & Griehl, Hamburg

FRANZ GARRECHT

WAGNER UND DAS DRITTE REICH

Gedanken zur psychologischen Wechselwirkung von Musik und Politik

Zu den ersten Auseinandersetzungen, die nach dem Zusammenbruch von 1945 mit den geistigen Grundlagen des Nationalsozialismus erschienen, gehörte eine kleine Broschüre Konrad Algermissens, die den bezeichnenden Titel trug: „*Nietzsche und das dritte Reich*.“ Der Verfasser suchte darin eingehend den Einfluß des „*Philosophen des Herrentums*“ auf das Denken und Handeln der führenden Politiker des Hitler-Reiches nachzuweisen. Und man kann es nicht leugnen, daß ein, allerdings meist falsch verstandener und einseitig interpretierter Nietzsche von sehr starkem Einfluß auf weite Kreise der sogen. „geistigen Elite“ des National-

sozialismus gewesen ist. Dabei hat man aber übersehen, daß die vielleicht noch stärkeren geistigen Anregungen nicht von Nietzsche ausgingen, sondern aus einer ganz anderen Richtung kamen, aus einer Richtung, deren Fäden letztlich in der Persönlichkeit und in dem Werk Richard Wagners zusammenliefen.

Es sei allerdings von vornherein festgestellt, daß hier nicht die Absicht vorliegt, den Bayreuther Meister — wie es tatsächlich wiederholt geschehen ist — für einen großen Teil der im dritten Reich geschehenen Taten verantwortlich zu machen. Das wäre ein ebenso nutzloses wie törichtes Unterfangen! Aber eine psychologische Untersuchung der Beziehungen der führenden Repräsentanten des Nationalsozialismus — Alfred Rosenbergs und vor allem Hitlers selbst — zu Bayreuth wird doch zeigen, wie stark und wie folgenreich gewisse *irrational*e Impulse gewesen sind, die von einem *mystisch um- und ausgedeuteten* Wagner und seinem Werk ausgegangen sind.

*

Es ist auffallend, mit welcher Sorgfalt es Hitler in seinem Lebensbericht „*Mein Kampf*“ vermeidet, auf die Quellen hinzuweisen, denen er in erster Linie die Grundlagen seines Weltbildes und seiner Weltanschauung verdankt. Es leitet ihn hier ganz unverkennbar die Absicht, in jedem Punkte als der souveräne, ganz aus dem Eigenen schöpfende geniale Politiker und Staatsdenker zu erscheinen. Doch lassen sich unschwer die Einflüsse von vier der großen geistigen Anreger des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts feststellen, die, zusammen mit Hitlers eigenen überreichen Wiener Erfahrungen, sein Weltbild weitgehend *mitgeformt* haben. Es sind dieses einmal *Nietzsche* und *Schopenhauer*, dessen Hauptwerk „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“ sein steter Begleiter im Weltkrieg von 1914–1918 war und in das er seine eigene übersteigerte Willensmystik hineindeutete, dann *Houston Stewart Chamberlain*, dem er, wie auch Rosenberg, den weitaus größten Teil seiner Rassenlehre verdankt, und schließlich, aber keineswegs zuletzt, *Richard Wagner*.

Zu den ganz wenigen, von Hitler in seinem Buch erwähnten geistigen Erlebnissen seiner Jugend gehört die Schilderung einer „*Lohengrin*“-Aufführung, die ihn so gefangennahm, daß sie noch in seinem ganzen späteren Leben nachzitterte und ihn von der Gestalt seines Schöpfers nicht mehr loskommen ließ. Man muß sich hier fragen, welche Elemente des Wagnerschen Werkes es sein mochten, die gerade auf Hitler einen solch unauslöschlichen Eindruck ausübten und ihn später gar zu einer förmlichen „Pilgerfahrt nach Bayreuth“ veranlaßten, die ihn tief ergriffen am Grabe des Meisters im Garten der Villa Wahnfried verweilen ließen und ihn in der Folge zum engen Vertrauten der Sachwalter des Bayreuther Erbes, der Familie Siegfried Wagners und des greisen Chamberlain machten.

Den Schlüssel zur Lösung dieser entscheidenden, aber keinesfalls leicht zu beantwortenden Frage findet man nur, wenn man sich vergegenwärtigt, daß bei Hitler keineswegs die Politik von Anfang an im Mittelpunkt des Denkens und Fühlens stand, sondern die Kunst, eine Tatsache, die bei der Beurteilung der Psyche des Diktators bisher keineswegs die gebührende Berücksichtigung gefunden hat. Dabei könnte gerade ihre stärkere Beachtung wesentlich zur Klärung des so widerspruchsvoll erscheinenden Charakterbildes Adolf Hitlers beitragen.

Bevor Hitler, aufs tiefste beeindruckt vom Zusammenbruch des Jahres 1918, „*beschloß, Politiker zu werden*“, standen eindeutig künstlerische Ambitionen im Mittelpunkt all seiner Bestrebungen. Sein Leben bis zum Weltkrieg ist die Odyssee vom ehrgeizigen Jüngling, der auszog, um als *Künstler* — zunächst als Maler und später dann als Baumeister — seinen Ruhm zu begründen, der aber, abgewiesen von der Akademie, bald in die bitterste Not geriet, sich als Gepäckträger und Schneeschipper verdingen mußte, um seinen kärglichen Lebensunterhalt zu verdienen; der oft obdachlos ganze Nächte im Freien zubrachte und am Tage bei den

Barmherzigen Brüder die Armensuppe löffelte; der dann schließlich, getrieben von der eigenen und von fremder Not, begann, sich in soziale und politische Utopien hineinzuträumen, in denen sich so manche seiner früheren künstlerischen Phantasien in veränderter Gestalt wiederfinden. Hitler hat später selbst bekannt, was ihm in dieser Zeit die Wagnersche Musik bedeutete, ja, daß gerade sie es gewesen, die es ihm ermöglicht habe, seinen Weg bis zum Ende zu gehen. Und so fragen wir denn abermals: warum Wagner, warum wurde ihm, der sich doch zum bildenden Künstler berufen glaubte, gerade die *Musik* zum Leitstern auf dem Tiefpunkt seines Lebens?

Die Antwort kann hier nur lauten, daß Hitlers leidenschaftliche, dämonische Natur wirklich sehr starke Berührungspunkte mit den irrationalen Kräften der Musik hatte, ja daß diese — wie er es selbst bezeichnete — „musische“ Veranlagung des verhinderten Künstlers eine entscheidende Ursache der wenigstens anfangs wie ein riesiger Theater-Bluff wirkenden Geschehnisse des dritten Reiches gewesen ist. Daß Hitler gerade in der *Wagnerschen* Musik den unmittelbar entsprechenden Ausdruck seines eigenen „musischen“ Wesens fand — ich glaube, wer das Werk des Bayreuther Meisters einmal mit den Augen des späten Nietzsche betrachtet hat, wird dieses eigenartige Phänomen nicht nur belächeln.

War es also in erster Linie die irrationale, die „Rauschwirkung“ der Wagnerschen Musik, die Hitler dem Werk des Meisters verband, so lassen sich doch darüber hinaus auch noch einige konkretere Berührungspunkte feststellen. Da ist zunächst Hitlers wohlverbürgter Hang zum Pompösen, zur „großen Form“, zum Dekorativen. Dieser Hang kommt schon, ganz abgesehen von seinen späteren politischen Inszenierungen, sehr deutlich in seinen künstlerischen Entwürfen zum Ausdruck. Es haben sich Pläne zu Baulichkeiten erhalten, deren Ausmaße man nicht anders als wahnwitzig bezeichnen kann, die aber ein grelles Licht in die letzten Winkel der Hitlerschen Psyche werfen. Da ist etwa der Entwurf für eine Neugestaltung des Münchener Hauptbahnhofs: ein Rotundenbau mit einer Kuppelhöhe von über 200 Metern! Da ist der Plan zur Volkshalle Berlin, deren Höhe einschließlich des die Kuppel zierenden Adlers 350 Meter betragen sollte. Wer wollte abermals die Tatsache nur belächeln, daß der gleiche Hitler, dem in der Malerei Rubens und — Makart als die höchsten Meister galten, in der Musik Richard Wagner sich zum Abgott erkor?

Noch ein anderer Berührungspunkt sei kurz angedeutet. Hitler sah im Wagnerschen Musikdrama die großartigste Verkörperung der „germanischen Volksseele“. Daß er und seine geistigen Mitläufer in die buddhistische Götterdämmerungssphäre der Wagnerschen Mythen das nordische Übermenschentum, dessen Grundzüge Nietzsche einst gezeichnet hatte, hineinprojizierten, gehört wieder zu den zahlreichen Ironien des dritten Reiches, ist aber psychologisch durchaus nicht ganz unverständlich. Und dazu kommt noch, daß Wagners vielfach sich äußernde antijüdische Gesinnung, wie sie besonders in seiner Schrift „Das Judentum in der Musik“ und in seinen späteren Aufsätzen zur „Erneuerung des deutschen Volkes“ bemerkbar wird, nicht ohne Einfluß auf den Verfasser des Judenkapitels in „Mein Kampf“ gewesen ist.

Kaum minder stark als der Einfluß von Wagners Werk sind die Eindrücke, die von der Persönlichkeit des Meisters auf Hitler ausgegangen sind. Vor allem bewunderte er in ihm den genialen Willensmenschen, der, allen Schwierigkeiten zum Trotz, gegen eine Welt von Feinden und Widersachern dennoch Sieger geblieben war. In seinen kühnen Träumen mochte er sich — als Schöpfer eines „germanischen Großreiches deutscher Nation“ — für die Politik wohl die gleiche Bedeutung zumessen, wie sie Napoleon als dem Neuordner Europas, Honoré de Balzac für den Bereich der Dichtung und Richard Wagner für den der Musik zukam, die

Bedeutung also eines jener großen Utopisten, die — jeder auf seine Weise — es vermocht hatten, ihre aller Welt undurchführbar erscheinende Idee Realität werden zu lassen — die Idee vom alles umspannenden „Kunstwerk der Zukunft“.

*

Wir haben gesehen, welche entscheidende Bedeutung dem Werk Richard Wagners im Lebensweg und im Bildungsgang Hitlers und damit in der Geschichte des dritten Reiches zukommt. Ob es sich nun um einen falsch interpretierten Wagner handelt oder ob wirklich entscheidende Parallelen vorhanden waren — das zu entscheiden erfordert gewiß einen wesentlich größeren historischen Abstand, als wir ihn heute besitzen. Daß diese Mißverständnisse — sollte es sich um solche handeln — in so weitem Umfange möglich waren, dürfte dabei aber zumindest zu denken geben.

Und noch eines: die Erörterung dieses Themas führt unweigerlich zu einer Frage, die zu den entscheidendsten der Menschheit überhaupt gehört — die Frage nach der geschichtsbildenden Kraft der Musik und letztlich aller Kunst, im Guten wie im Bösen; und nicht nur die Fragen nach ihrer verändernden Kraft im Völkerleben, sondern auch die nach ihren ethischen Auswirkungen im Leben eines jeden Einzelnen. Seit den Urkapiteln der Bibel, welche die Erfindung der Musikinstrumente den sündhaften Nachkommen Kains zuschreiben, ist diese Frage nicht mehr verstummt. Sie spielt im staatsphilosophischen Denken Platons und des Konfutsse eine entscheidende Rolle. Man hat sie aufgeworfen, als französische Revolutionstruppen unter den Klängen eines einzigen Liedes die halbe Welt eroberten, man hat sie gestellt, als die Brüsseler Aufführung von Aubers Revolutionsoper „*La muette de Portici*“ zur gewaltsamen Losreißung Belgiens von Holland führte, und der greise Zelot Leo Tolstoi raffte in der „Kreutzersonate“ noch einmal seine ganze künstlerische Kraft zusammen, um die „sittenverderbenden Wirkungen“ der Musik aufzuzeigen.

Eine befriedigende Antwort auf all diese Fragen hat man nie gefunden, und sie wird auch wohl niemals möglich sein. Eines aber läßt sich feststellen: daß die Musik ganz ohne Zweifel neben der Religion und dem Eros zu den stärksten Katalysatoren im Prozeß der Menschheitsentwicklung und im Schicksalsweg jedes Einzelnen, der mit ihr in Berührung kommt, gehört — und daß die ungeheueren Wirkungen, die von ihr ausgegangen sind und noch immer ausgehen, oft nicht erkannt oder nicht auf die richtigen Ursachen zurückgeführt werden. Dafür ist das — rein äußerlich gesehen fast episodisch anmutende — bei tieferer psychologischer Betrachtung aber in seiner Bedeutung gar nicht zu überschätzende Kapitel „Hitler und der Geist von Bayreuth“ der beste Beweis.

ANNALISE WIENER

DAS WUNDER VON JERICHÖ

Von der Macht der Musik

„Aber der Herr sprach zu Josua: . . . wenn man das Halljahrshorn bläset und es lange töneth, daß ihr die Posaune höret, so soll das ganze Volk ein groß Feldgeschrei machen, so werden der Stadt Mauern umfallen, und das Volk soll hineinsteigen, ein jeglicher stracks vor sich.“
 „Da Josua solches dem Volk gesagt hatte, trugen die sieben Priester sieben Halljahrspausen vor der Lade des Herrn her, und gingen und bliesen die Posaunen.“ „Und die Mauern fielen um, und das Volk erstieg die Stadt, ein jeglicher stracks vor sich. Also gewannen sie die Stadt.“

Nicht nur den Schulkindern, die diese wunderbare Geschichte des Alten Testaments erzählt bekommen, auch der *Ratio* „aufgeklärter“ Erwachsener hat sie seit jeher viel zu schaffen gemacht. Der Naive sagt: weil es da geschrieben steht, muß es so gewesen sein. Die *Ratio* hingegen: weil es da geschrieben steht, kann es so *nicht* gewesen sein. Eine gleiche Voraussetzung führt also zu entgegengesetzten Schlüssen. Warum? Die *Ratio* geht in die Enge (und damit in die Irre); sie hält sich an „Tatsachen“, aber sie löst diese ab von ihrem Wurzelboden und Urgrund, ohne den sie freilich „unmöglich“ wirken müssen. Weder die Lebendigkeit und damit Wirksamkeit eines Sinnbildes noch die unmittelbare Kraft, die solch ein Bild überhaupt erst geschaffen hat, wird von der *Ratio* als Realität gesehen.

Daß Sinnbilder — und also auch Legendenden — durchaus Wirklichkeiten sind, nämlich *psychologische* Wirklichkeiten, ist indessen eine heute schon nicht mehr neue Erkenntnis. In diese Bezirke gehört vornehmlich die Kraft des *Musischen*, die, ähnlich wie der Glaube, „Berge zu versetzen mag.“ Von Thaletas, dem griechischen Sänger, wird berichtet, daß er durch seinen Gesang die Pest aus Sparta verbannte. Er hat sein Gegenstück in den etruskischen Histrionen — nach denen dann in Rom überhaupt alle Schauspieler ihren Namen hatten — die im Jahre 364 v. Chr. aufgeboten wurden, um die in Rom wütende Pest zu verscheuchen. Die Römer ersehnten eine Versöhnung mit den Göttern, als deren Strafe und Ungnade die Seuche empfunden wurde. Man dachte magisch: uneins mit den Göttern, zerfallen mit ihnen, der fluktuierenden Kontinuität verlustig, mußte sich ja diese „Strafe“ einstellen; weise suchte man die Schuld bei sich selber; wie aber die abgebrochene Beziehung und neue Bindung zu den Göttern wiederherstellen? Abermals war der Schluß ein magischer: es bedurfte des *Musischen*. Die Histrionen waren keine Schauspieler in unserem Sinne, sondern Darsteller, die zu Flötenbegleitung mimische Tänze aufführten. Ein Akt des *Musischen* also wurde vollführt, um die Neu-Bindung ans Göttliche — *re-ligio* — zu erreichen und um die Not zu wenden; ein schöpferischer Akt des *Musischen* war „notwendig“.

Hier nämlich, auf jener Ebene des Schöpferischen (dessen Art, Umfang und Bedeutung gänzlich gleichgültig ist) wird der Mensch auf eine gewisse, geheimnisvolle, aber sehr deutlich spürbare Weise den göttlichen Mächten „gleichgestellt“; zum mindesten aber ist der Zugang zum Reich der Götter freundlich entriegelt; die schöpferischen Götter und der schöpferische Mensch begegnen einander nun auf einer Linie, sie hören einander an, sie verstehen einer die



König David im Dom zu Worms.

Sprache des andern; und aus solcher Begegnung kann eine lebendige Beziehung erwachsen. Wer sie hat, der darf hoffen, die Götter umzustimmen, einem Partner gegenüberzustehen, dessen Tor er mit dem Schlüssel des Musischen zu heilsamen Verhandlungen aufgeschlossen hat. Darum also setzte man die Histrionen ein; sie sollten jene erstrebte Brücke bauen, die den Menschen mit der Gottheit zusammenführt. Hier haben wir wohl letztlich die Ursache für jene Versuche vorgeschichtlicher und antiker Menschen, durch Musik höhere Magie auszuüben; und selbst jene Töne der Posaunen von Jericho, deren Musisches wohl allein in ihrem beschwörenden Klang und vielleicht in ihrem elementaren Rhythmus enthalten sein mochte, erscheinen uns in diesem Zusammenhang gesehen durchaus nicht mehr so „sagenhaft“ und märchenfern, sondern in einem tieferen Sinne glaubwürdig.

Hermann Hesse sagt in seinem „Glasperlenspiel“: *„... gleich jeder Kunstübung ist die Musik in vorgeschichtlichen Zeiten ein Zaubermittel gewesen, eines der alten und legitimen Mittel der Magie.“* Wir wissen, daß der primitive Mensch diese Magie der Musik in vielfältiger Weise nutzt (bei der Dämonenbeschwörung, bei Kriegstanz, Fruchtbarkeitszeremonie und so fort — kurz, bei allem, was kultisch ist). Er ist überzeugt, daß Rhythmus und Ton Zauberkraft besitzen. Auch von hier aus müssen wir demnach versuchen, die Geschichte der „Trompeten von Jericho“ zu begreifen. Sie ist die zum Mythos erhobene magische Erfahrung einer frühen Kulturstufe. Man muß sich nur hüten, sie „wörtlich“ zu nehmen, denn dann verdorrt sie uns unter den Händen. Was bleibt, ist die Erkenntnis: die Zauberkraft des Musischen kann zuweilen so stark sein, daß sie die Materie besiegt; Posaunendröhnen und Feldgeschrei können Mauern wanken lassen.

Hesse bringt ein anderes, sehr schönes Beispiel im „Glasperlenspiel“: *„Im sagenhaften China der ‚alten Könige‘ ... war der Musik im Staats- und Hofleben eine führende Rolle zuerteilt; man identifizierte geradezu den Wohlstand der Musik mit dem der Kultur und Moral, ja des Reiches ... Verfiel die Musik, so war das ein sicheres Zeichen für den Niedergang der Regierung und des Staates. Und die Dichter erzählten furchtbare Märchen von den verbotenen, teuflischen und dem Himmel entfremdeten Tonarten, zum Beispiel der Tonart Tsing Schang und Tsing Tse, der ‚Musik des Untergangs‘, bei deren frevelhaftem Anstimmen im Königsschloß alsbald der Himmel sich verfinsterte, die Mauern erbeben und stürzten und Fürst und Reich zu Fall kam.“* Wir sehen also, daß keineswegs „Musik an sich“ oder Musik „als solche“ schlechtweg die Götter mit uns verbinden hilft; die „dem Himmel entfremdeten“ Tonarten — auch sie Musik! — bewirken ja das Gegenteil; sie sind — um eine Erklärung zu wagen — wohl auf der Schattenseite des Musischen entstanden und haben damit etwas vom Luzifer an sich. Denn jeder Zauber ist zugleich auch Gegenzauber; es kommt auf die Anwendung der rechten Mittel an und auf die rechte Hand, die sie anwendet. So kennt die griechische Sage ein hübsches Gegenbeispiel zum Alten Testament: Der Sänger Amphion nahm sich vor, die Stadt Theben mit Mauern zu umgeben — durch die Macht seines Gesanges; und als sein Lied ertönte, fügten sich die Steine unter geheimnisvollem Zwange zusammen, ohne daß eine menschliche Hand zugriff; die Mauer stand.

Aber die Musik vermag noch mehr, als Mauern einzureißen oder aufzubauen. Sie kann Tote erwecken, Wüteriche besänftigen, Landplagen verbannen, Tiere und Menschen hörig machen und verwandeln, sie kann Rettung bringen aus vielerlei Gefahren, aber auch ins Verderben locken. Ein Zauberwerkzeug, tut sie in der Hand des reinen und guten Menschen wahre Wunder, in der Hand des Bösen aber bringt sie Unheil und Verderben. Neben der menschlichen Stimme ist eins der frühesten Musikinstrumente die Flöte; ertönt Pans Flötenspiel, so erschauern Mensch und Tier in unbändiger Angst vor dem Dämonischen. Der Rattenfänger von Hameln vermag durch sein Flötenspiel die bösen Nagetiere aus der Stadt in den töd-

lichen Fluß zu locken, hernach aber auf die gleiche Weise die Kinder der Stadt, die von den Tönen unwiderstehlich angezogen werden, in den Berg zu entführen, weil man ihn um seinen Lohn geprellt hat. Mozarts Zauberflöte hilft dem Guten, Gefahren zu bestehen; das silberne Pfeifchen der Fee in Hauffs Märchen „Saißs Schicksale“ verwandelt durch seinen Ton die Planke des Schiffbrüchigen in einen Delphin, auf dem sich prächtig reiten läßt. Übrigens hat der gute alte Rattenfänger einen modernen Nachfahren: vor einigen Jahren ging durch die Presse die Nachricht, in einem norwegischen Dorfe, wo eine große Rattenplage geherrscht habe, seien die Tiere durch einen Knecht samt und sonders in die Flucht geschlagen worden, weil er — der Macht seiner Töne übrigens nicht bewußt — in einem Stall Akkordeon gespielt habe. An den „Tatsachen“ läßt sich mit einigem Recht zweifeln; aber darum geht es hier gar nicht. Wir haben tatsächlich einen „Rattenfänger redivivus“ vor uns, das echte, alte, authentische Märchenmotiv mit seiner Zentralgestalt tritt in moderner Verkleidung auf: der „Rattenfänger“ lebt — er ist eine seelische Wirklichkeit. Die Geschichte aus Norwegen zeigt, daß namentlich in der Landbevölkerung jener Teil eines Musik-Mythos noch durchaus gegenwärtig ist, selbst wenn anstelle der ehrwürdig-archaischen Flöte jetzt das neumodische Schifferklavier ertönt.

Erinnern wir uns an Davids Sanges- und Harfenkunst, die oftmals dazu dienen mußte, den am Rande der Umnachtung irrenden Saul zu besänftigen. Eine alte Handschrift erzählt: *„Durch Saitenspiel hat Clinias seinen Zorn, Achilles seinen Unwillen, Pythagoras alle heftigen Gemütsregungen gestillet. Dieser hat auch durch langsames Blasen auf der Flöte, oder wie andere wollen, auf der Trompete, einen entrüsteten Jüngling von Anzündung eines Hauses abgezogen. Empedokles hat mit der Zither einen anderen vom Mord und Terpander durch Singen und Spielen den Pöbel vom Aufstande abgehalten. Timotheus konnte Alexander Magnum durch musikalische Kunst bald zum Eifer und Kriegsführen, bald die kriegerischen Gedanken wieder fahren zu lassen, bewegen. Die Lakedämonier ließen vor der Schlacht gelinde und bewegliche Lieder auf ihren Flöten spielen, damit sie den Soldaten alle Bewegung des Grimms benehmen möchten.“* Eine Aufzählung, die fast alles enthält, was an Möglichkeiten magischer Art der Musik innewohnt!

Späte Nachfahren des David sind — mutatis mutandis — *Heinrich Isaak* und *Orlando di Lasso*, jener als vertrauter Ratgeber Maximilians I., der ihn zu seinem florentinischen Geschäftsträger machte, dieser als Intimus bayerischer Herzöge. Der „höfischen“ Musik haftete noch etwas von jener Zaubermacht an, die Hesse in seinen chinesischen Beispielen beschreibt; nicht von ungefähr erbat Chlodwig von Theoderich die Übersendung eines hervorragenden Musikers, *„denn ohne Harmonie der Töne kann kein Reich auf die Dauer bestehen“*. Hier taucht auch die Forderung Platons auf, die den von ihm erträumten idealen Staat auf der Basis der Musik errichtet wissen wollte.

Eine der schönsten Sagen gestalten ist jener göttliche Sänger, dem nicht weniger als rund fünfzig Opern ihr Dasein verdanken: *Orpheus*, der durch seine Musik selbst Tiere, ja sogar Bäume und lebloses Gestein zu rühren versteht, und der es darum wagen darf, in die Unterwelt hinabzusteigen, um des Hadesfürsten Sinn zu ändern. Vermessen ist sein Beginnen dennoch: schon hat er Euridike aus dem Totenreich gelöst, da übertritt er das Verbot und blickt hinter sich, ob sie auch folge; und nun ist sie auf ewig verloren. Der Künstler Orpheus kann zwar andere verzaubern; über seine eigenen Triebe verliert er die Gewalt. Da er ein Mensch ist, geht es über seine Menschenkraft, sein Unternehmen unter so schwerer Bedingung zu Ende zu führen; kein Toter darf wieder auf der Erde wandeln, so will es das Gesetz, und selbst die Kraft sehnstiger Liebe kann die Probe nicht bestehen: ihr Blick zwingt die halb schon wieder Lebende erneut zu den Toten zurück. Welche Weisheit in dieser Sage verborgen

ist, erkennt man nicht sogleich auf den ersten Blick. Um das Elementargesetz von Leben und Sterben aufzuheben, bedarf er mehr als nur musischer Magie; aller Zauber hat letztlich *da* seine Grenze, wo *der Zaubernde selbst zum Zweifler wird* — wo seine *Ratio* einen Blick zu werfen versucht auf den bisher nachtwandlerisch-vertrauensvoll gewandelten Pfad. Damit zerstört er die wundersame Einheit des mystischen Vorganges, und die Strafe folgt auf dem Fuße.

Wo sich die *Ratio* den geheimnisvollen Kräften des Guten und Heilbringenden entgegenstemmt, zerstört sie den Zauber; aber die griechische Sage kennt auch die andere Seite, insofern nicht nur der Zauber seine heilsame und seine tückische Seite hat, sondern auch die *Ratio*, die nicht immer — wie bei Orpheus — zerstörerisch wirkt, sondern dem Menschen geschenkt ward, damit er sich klug *vor dem Zauber zu schützen wisse*. So tat *Odysseus*. Von der lockenden Gewalt des Gesanges erzählt sein Abenteuer mit den Sirenen, die in der Lorelei eine romantisch-deutsche Schwester besitzen. Jeder, der ihrer Stimme lauscht, muß sein Schiff zu ihrem Felsen hinlenken, wo ihm Tod und Verderben gewiß sind. *Odysseus*, der Kluge, verstopft seinen Gefährten die Ohren und läßt sich an den Mast binden; er als einziger will den Klängen lauschen, zugleich aber verhüten, daß die tödliche Magie ihn überwältigt. Seine Qualen müssen unbeschreiblich gewesen sein; unwiderstehlich angelockt, windet er sich in seinen Stricken; aber seine Mannschaft hört nichts, auch nicht seine irren Schreie und Befehle. Nur so gelingt es allen, zu entinnen. *Odysseus* aber tauschte Qual gegen Erfahrung; er wollte nicht tauben Ohres vorübersegeln. Aber er wußte, daß seine Fesselung nötig war; all sein „freier Wille“ hätte ihn nicht zurückhalten können; der Trieb, vom Magischen angesprochen, wäre stärker gewesen. *Odysseus* ist ja nie ein „Held“ im Sinne des drauflosstürmenden Drachentöters gewesen; levantinische Verschlagenheit und hellenischer Witz lassen ihn triumphieren, Vorsicht mit Neugier (oder Erkenntnisdrang) gepaart, sind seiner Natur angemessener als eine Verachtung und Verkennung der Gefahren.

Fluch und Segen, Heil und Untergang sind in die Hand dessen gegeben, der sich auf die Magie der Musik versteht. Die Musik ist einmal „böse“, das andere Mal „gut“. Wie es (böse) Hexen und (gute) Feen gibt, so sind auch diese beiden entgegengesetzten Eigenschaften der Musik nur einfache Formeln, geprägt, um zu versinnbildlichen, daß ihre Macht eine Ganzheit umschließt; wie jede Kunst, ist ja die Musik weder gut noch böse, sondern — wenn man will — höchstens beides zugleich. Die gleiche Kraft, die Mauern errichtet, kann sie auch wieder einreißen, sie kann zum Kampfe aufstacheln und Kämpfende beschwichtigen, sie ist Stimulans und Narkotikum, Peitsche und Fächer, Trieb-Anreiz und Erquickung der Seele.

Wie wir sie aber auch sehen mögen — das „alte und legitime Mittel der Magie“ wird die Musik immer bleiben. Und läßt auch ein moderner Taktstock oder Geigenbogen keine realen Steinmauern zusammenstürzen: das, was sie in uns selbst bewirken und verändern, ist manchmal ebenso gewaltig erschütternd oder erhebend wie jene Wunder von Jericho und Theben.

**Die edle Musica ist nach Gottes Wort der höchste Schatz
auf Erden. Sie regiert alle Gedanken, Sinn, Herz und Mut.**

MARTIN LUTHER

MUSICA-BERICHT

„FESTWOCHEN“ UND „FESTTAGE“ Berlin
Oper

Die *Städtische Oper* konzentrierte ihre Kräfte auf die Inszenierung der 1932 uraufgeführten Oper „Die Bürgschaft“ von Kurt Weill — galt es doch durch die Tat dieser Wiederaufnahme etwas gutzumachen, was die Epoche nach 1933 den Autoren verwehrt hatte, die ja damals um die Früchte betrogen worden waren. Eine Umarbeitung des Werkes war bereits 1933 in Paris zwischen Weill und seinem Textdichter Caspar Neher erörtert worden; aus der Bühnenpraxis heraus griff jetzt Carl Ebert, der schon die Uraufführung betreut hatte, freudig solche Gedanken auf. Die nunmehr gespielte Neufassung, die am Premierenabend einen beträchtlichen Erfolg zu verzeichnen hatte, ist nirgends radikal vorgegangen; sie beschränkt sich vielmehr auf bestimmte (durchaus vertretbare) Kürzungen und geringfügige Umstellungen, ohne das Gewebe der Weillschen Musik anzutasten. Tiefer lotet die Frage, inwieweit die „Bürgschaft“ sich auch im heutigen Repertoire zu behaupten vermöchte; kann das, was 1932 als Vorahnung drohender Geschehnisse von der Bühne verkündet wurde, jetzt noch von ähnlicher Wirkung sein? Alle die lehrstückhaften Elemente, wie sie sich etwa in der Chorbehandlung ausprägen, müssen heute schon als etwas verblaßt gelten; ja uns scheint, als liege die eigentliche Schwäche der Oper in ihrem Textbuch, das nicht genügend einheitlich und nicht mit letzter Konsequenz durchgestaltet ist: das mit der schönen Parabel von Herder beginnt und sich dann plötzlich zu der Aktualität von den „großen Mächten“ wendet, die das Land unterjochen und auch die beiden Freunde in ihren Bann zwingen. In Weills Partitur finden sich nicht nur starke, über weite Strecken reichende Einfälle, sondern darüber hinaus Szenen von besonderer Stimmungsverdichtung, wie sie ihm so vorher nie gelungen waren; und der oftmals angestellte Vergleich mit Händel mag am besten zeigen, in welcher Richtung hier Weills Bemühungen gingen. Unbedingte Sorgfalt der Faktur, Ernst in der Gesamthaltung und das Bestreben, alle menschlichen Vorgänge gleichzeitig in eine überpersönliche Ebene zu heben — solche Züge kennzeichnen gerade dieses Opus Weills, dem es in seinem späteren (amerikanischen) Schaffen nicht mehr vergönnt war, den hier eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen. Die Städ-

tische Oper hat durch diese Neuaufführung viel für Kurt Weill getan; mit vollem Gelingen hatte sich jetzt wiederum Carl Ebert der Inszenierung, Caspar Neher der Ausstattung angenommen. Das Orchester, unter Leitung Artur Rothers, erfüllte ebenso alle Ansprüche wie die Sänger, von denen in erster Linie die Protagonisten der Handlung, Josef Greindl (David Orth) und Tomislav Neralic (Johann Mattes) genannt seien. Aber auch die übrigen Mitwirkenden, so Irene Dalis, Ursula Schürmacher, Theo Altmeyer, Helmut Krebs, Martin Vantin, Anton Metternich und Peter Roth-Ehrang sowie der jetzt in eine Sprechrolle umgewandelte Kommissar von Bernhard Minetti a. G., boten fest umrissene Leistungen; dem von Hermann Lüddedeke trefflich studierten Chor gebührt ein Sonderhinweis.

Im Hebbeltheater war ebenfalls eine Musteraufführung zu bewundern: das Gastspiel der *English Opera Group*, das uns Benjamin Britten's jüngste Schöpfung „The turn of the screw“ in authentischer Interpretation durch den Komponisten selbst bescherte. Unter der spielerischen Oberfläche dieser scheinbar typischen englischen Gespenstestory liegen ganz andere, unsagbarere Dinge verborgen — aber mit welchem Takt sind da derartige Probleme angerührt! Britten's sich kammermusikalisch bescheidende Partitur ist ungewöhnlich gekonnt, an formaler Geschlossenheit freilich übertrifft sie seine früheren Werke erheblich. Alle an diesem Abend beteiligten Künstler, die vokalen wie die instrumentalen Solisten, müssen sich mit einem Sammellob begnügen.

Daneben steuerten die jungen Mitglieder des *Studios der Städtischen Oper* noch einen eigenen modernen Abend bei, dem die befeuernde und sichere Leitung Hermann Scherchens zugutekam. Er begann mit Strawinskys heute schon etwas künstlich anmutender opéra bouffe „Mavra“ und endigte mit Hindemiths noch immer sehr vergnüglichen Sketch „Hin und zurück“; in der Mitte des Programms stand die Berliner Erstaufführung von Blachers „Abstrakte Oper Nr. 1“, die Wolf Völker auf ein kahles Bühnengerüst stellte und mit sparsamsten Andeutungen spielen ließ. Dieses Rezept erwies sich als das einzig richtige; und so fanden etwa die Szenen „Angst“, „Liebe II“, „Verhandlung“ und „Schmerz“ spontanen Beifall. Da ähnlich gelagerte Affekte bekanntlich keine



Kurt Weill: „Die Bürgschaft“ bei den Berliner Festwochen. Foto: Willott, Berlin

Steigerung der Wirkung hervorrufen, sollte man sich bei weiteren Aufführungen vielleicht überhaupt auf diese vier Szenen beschränken. Blachers Versuch (zu dem ihm Werner Egk die „abstrakte“ Textunterlage, d. h. scheinbar sinnlose Worte lieferte) ist im ganzen als geglückt zu bezeichnen; doch wird man gut daran tun, ihn nicht allzu ernst zu nehmen, ihn nicht gleich als Allheilmittel für die Zukunft zu betrachten. Die jungen Sänger und Sängerinnen waren hier in ihrem Element.

Konzert

Das Philharmonische Eröffnungskonzert der Festwochen dirigierte Karl Böhm, der außer der fast ins Virtuose gesteigerten ersten Sinfonie von Brahms und den „Vier Letzten Liedern“ von Richard Strauss (Solistin Lisa Della Casa) doch am Anfang eine Seltenheit brachte: Hindemiths Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester von 1949, ein feingliedriges, spielerisch äußerst gelockertes Stück, das den Solisten viele gute Möglichkeiten gibt. Die sonstigen großen Konzerte enthielten zumeist keine Überraschungen: Ferenc Fricsay bot Glucks „Orpheus“ in konzertanter Form und mit Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelpartie, Herbert von Karajan Bruckners

Fünfte und immerhin noch die Etüden für Streichorchester von Frank Martin. Das Radio-Symphonie-Orchester steuerte einen Abend bei, der zur Hälfte dem Schaffen des nunmehr 70jährigen Komponisten Heinz Tiessen gewidmet war und unter der Stabführung des bei Tiessen in die Lehre gegangenen Sergiu Celibidache stand. Gespielt wurden drei Sätze aus der Hamlet-Musik, zwei längere Komplexe aus dem Tanzdrama „Salambo“ (einem Werk übrigens, das noch immer der Wiederaufnahme harrt) sowie die sinfonische Dichtung „Stirb und werde“: sämtlich Schöpfungen aus den Jahrzehnten zwischen 1910 und 1930, die beweisen, daß in dieser reichen Epoche Tiessen durchaus ein eigenes Profil entwickelt und bewahrt hat.

Für eine Überraschung auf dem Gebiete der Alten Musik sorgte zunächst Mathieu Lange, der unlängst die Cäcilienmesse in A-dur für Soli, fünfstimmigen gemischten Chor und Streichorchester von Alessandro Scarlatti (1720) wiederaufgefunden und jetzt mit seiner Singakademie und den Philharmonikern zur ersten Neuaufführung gebracht hat — eine Entdeckung, die unsere Kenntnis von diesem Meister der neapolitanischen Schule um etliche Züge bereichern konnte. Auch



Igor Strawinsky: „Le sacre du printemps“ bei den Berliner Festwochen (Lilo Herbert, Mary Wigman, Dore Hoyer).
Foto: Willott, Berlin

die Darbietung, die Lange mit den vorzüglichen Solisten Agnes Giebel, Marlies Siemeling, Marga Höffgen, Helmut Krebs und Hermann Prey auf die Beine gestellt hatte, war aller Ehren wert.

Im Rahmen eines Konzerts von Hermann Scherchen mit den Philharmonikern war eine Novität selbstverständlich: Luigi Nonos „Epitaph auf Federico Garcia Lorca“, zwischen Händels „Wassermusik“ und Berlioz' „Harold in Italien“ placiert, rief bei einem Teil des Publikums heftigen Widerspruch hervor. Und wirklich steht hier eine neue, reichlich ungewohnte Welt des Ausdrucks auf, eine Welt der noch fremden Klänge, die jedoch ebenso das Zarteste (reine Naturlyrik) wie das Härteste (Gesänge von den Schrecknissen des spanischen Bürgerkrieges) umgreift. Vielerlei Elemente, vokale und instrumentale, werden bei Nono in den Dienst solcher Expression gestellt: einzelne Gesangssolisten und ein Kammerchor, die mitunter auch ins Sprechen fallen, haben hier die nämliche Bedeutung wie etwa die Soloflöte des Mittelteils, der im Instrumentalen sein Gelingen findet. Trotz scheinbarer Zerfaserung halten doch formende Kräfte von beträchtlicher Stärke den dreiteiligen Zyklus zusammen. Mit-

wirkende waren die drei jungen Sänger Edith Hantzsch, Gisela Richter, Donald Bell, der Flötist Aurèle Nicolet und der Kammerchor Waldo Favre.

Zu den wesentlichen Ereignissen der Festwochen gehörte zweifelsohne die Begegnung mit Wladimir Vogels Legenden-Oratorium „Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit“, das zwar schon um das Jahr 1930 konzipiert wurde, aber erst jetzt seine deutsche Erstaufführung erlebt hat. Genau wie im Frühsommer 1957 zu Wien stellte sich auch hier, beim zweiten Hören unvermindert, ein seltsam zwingender Eindruck ein, der diese wahrhaft originelle Schöpfung, weit über den Bereich eines bloßen Experiments hinaus, in die Sphäre echter und ernster Kunst hebt. Der Schweizer Dirigent Werner Heim und sein St. Galler Kammerchor, dem der Kammerchor Zürich und das Pariser Saxophon-Quartett Marcel Mule als weitere Helfer zur Seite standen, haben sich mit dieser Darbietung ein nicht zu unterschätzendes Verdienst erworben; und auch die hervorragenden drei Gesangssolisten, Ilse Wallenstein, Barbara Peyer und Derrik Olsen, wurden zu Recht in den Beifall miteinbezogen.

Abgesehen von dem Abend des *Orchestra Stabile dell' Angelicum di Milano*, das wohl ansprechende Leistungen bot, ohne indes als Kammerorchester schon die erste Rangstufe erreichen zu können, fanden sämtliche musikalische Kammerveranstaltungen in der Eichengalerie des Charlottenburger Schlosses statt. Ein Liederabend von Peter Pears mit Benjamin Britten am Flügel, der schon im Vorjahre ein Höhepunkt gewesen war, wurde es auch diesmal wieder; dagegen mußte der aus Frankreich verschriebene Bariton Martial Singher, trotz machtvoller stimmlicher Mittel, künstlerisch doch abfallen. Die tüchtige und längst berühmt gewordene Brüsseler Gruppe *Pro Musica Antiqua* (Leitung Safford Cape) musizierte Werke des 13. bis 16. Jahrhunderts. Ihren auffallendsten und bemerkenswertesten Gast hatte die Eichengalerie aber in dem jungen französischen Komponisten Pierre Boulez, der mit einem kleinen Ensemble gekommen war, um hier eigene Werke und zuvor solche seines künstlerischen Vorbildes Debussy zu Gehör zu bringen. Nach der nicht recht überschaubaren dritten Klaviersonate, die der Autor selbst aus den Tasten herausmeißelte, erklang, als Erstaufführung, eine seiner wichtigsten Schöpfungen: „*Le marteau sans maître*“ für Altstimme und sechs Soloinstrumente (Alt-Flöte, Xilorimba, Vibraphon, Schlagzeug, Gitarre und Viola). Die surrealistischen Texte von René Char lassen kaum eine Sinndeutung zu, doch ergeben sich im Wechsel von instrumentalen und vokalen Sätzen bestimmte formale Gliederungen und Rückbezüge, die das Ganze faßbar werden lassen. Boulez' instrumentale Palette befriedigt hier auf die Dauer nicht, weil sie einfach zu wenig Abwechslung zu bieten hat; dieser spürbare Mangel wird dadurch wettgemacht, daß gerade in den Schlußabschnitten die stärkste Intensivierung des musikalischen Materials erreicht ist.

Ballett

Im Sektor „Tanz“ war die Fülle des Gebotenen gewaltig. Die einzige leise Enttäuschung kam diesmal von der Seite Tatjana Gsovskys. Ihr Berliner Ballett besitzt zwar nach wie vor eine Reihe von guten Tänzern (Andrée Marlière, Janet Sassoon, Helga Sommerkamp, Gert Reinholm, Pépé Urbani, Jürgen Feindt); doch war die Vortragsfolge denkbar ungünstig zusammengestellt. Kleinere Nummern, wie etwa die „*Rigoletto*“-Paraphrase (Musik Verdi-Liszt), hatten nicht das nötige Gewicht; aber auch die beiden Uraufführungen des Abends standen unter keinem glück-

lichen Stern. Dumas' „*Kameliendame*“ (Musik Henry Saugnet), von Frau Gsovsky selbst arrangiert, litt unter einer gewissen Zähflüssigkeit des Ablaufs und unter dem sich rasch abnutzenden Einfall der Choreographin, der ersten Tänzerin über weite Strecken noch eine zweite Ballerina, gleichsam als Spiegel- und Erinnerungsbild, beizugeben. Nicht einmal die geschmackvolle Ausstattung von Jean-Pierre Ponnelle konnte dem Ganzen recht aufhelfen. In modernere Bezirke führte das Ballett mit dem Titel „*Kapitel IV*“ (Musik Peter Sandloff): ein Versuch, den alttestamentarischen Kain-Abel-Stoff auf die Gegenwart zu projizieren, im Milieu irgendeines großen Hotels anzusiedeln. Doch wollte uns diese Kost nicht munden; denn es blieb ja eine unüberbrückbare Diskrepanz zwischen dem ersten, auch hier im Brudermord gipfelnden Inhalt und den Randfiguren des mitunter geradezu skurril gezeichneten Hintergrundes.

Erfreuliche Eindrücke erbrachte ein Ballettabend in der Tribüne, der von Gise Furtwängler choreographiert war und von begabten jungen Tänzern der Städtischen Oper bestritten wurde (Tana Herzberg, Traute Höhnisch, Marion Schnelle, Hella Troester, Wolfgang Leistner, Manfred Taubert). In diesem kleinen, durch die Theaterverhältnisse bedingten Rahmen gelang vor allem die Darstellung von Strawinskys „*Orpheus*“ erstaunlich gut.

Die Premiere des Opernhauses galt diesmal Strawinskys „*Sacre du printemps*“ und Henzes „*Maratona di danza*“ (Uraufführung). Hinsichtlich der Interpretation waren an diesem einen Abend wirklich zwei völlig verschiedenartige Möglichkeiten zu erleben. Mary Wigman, die Altmeisterin des Ausdruckstanzes, stellte Strawinskys genialen „*Sacre*“ in einen kultischen Raum, in ein überwiegend chorisches Bewegungsgeschehen, dessen Strenge sich auch die dionysischen Antriebe der Partitur zu beugen hatten. Dore Hoyer, die bewundernswerte Gast-Protagonistin, stand hier neben so vorzüglichen hauseigenen Kräften wie Lilo Herbeth, Friedel Herfurth, Ingeborg Höhnisch, Erwin Bredow, Michael Egner und Klaus Beelitz. Henzes „*Maratona di danza*“ entstand in enger Zusammenarbeit mit Luchino Visconti, der nicht nur für die hiesige Inszenierung, sondern für die gesamte Idee überhaupt verantwortlich zeichnet. Die Idee als solche — nämlich den Dauertanz als eine Zeiterscheinung von heute zu zeigen bzw. zu geißeln — ist freilich nicht so tragfähig, wie es seine Autoren vermutet hatten.

Führt man gleiche oder ähnliche Situationen wiederholt vor, so muß sich die Wirkung abschwächen; und trotz der Mühe, die sich Henze mit seinen drei verschiedenen Orchestern (eine veritable Jazzband oben auf der Szene!) gemacht hat, ist hier nicht mehr herausgesprungen als ein zu lang geratenes Nebenprodukt, dessen Effekte sich rasch abbrauchen. Bedanken müssen sich die Schöpfer dieses Balletts vornehmlich bei Jean Babilée, dessen überragende tänzerische Fähigkeit Entscheidendes zum Erfolg beitrug (Choreographie Dick Sanders; Ausstattung Renzo Vespinani). Bei Richard Kraus, dem musikalischen Leiter und *spiritus rector* des Abends, waren die Partituren von Strawinsky und Henze wohl aufgehoben.

Die zwei ausländischen Tanztruppen, die diesmal Berlin besuchten, zeigten höchstes Niveau. Die von José Limon geführte *American Dance Company* glänzte durch vollkommenes technisches Können, wobei der Ausdruckstanz die Basis bildet; das rhythmische Element rückt stark in den Vordergrund, bisweilen werden auch folkloristische Anregungen mit hineingenommen. Zu einem der Höhepunkte wurden die Variationen über das Othello-Thema, die Limon als Vier-Personen-Stück auf die Musik von Henry Purcell stellte (Titel „The Moor's Pavane“).

Bestürzende Aktualität bewies das Gastspiel des von Maurice Béjart geleiteten und maßgeblich inspirierten *Ballet-théâtre de Paris*. Es trägt den Namen „Avantgarde-Ballett“ zu Recht, weil hier die Zeichen unserer Zeit wirklich sichtbar und zugleich mit rein tänzerischen Mitteln künstlerisch unangreifbar dargestellt werden. Auf konkrete Musik von Pierre Henry und Pierre Schaeffer schuf Béjart seine „Symphonie pour un homme seul“: selbst jedes Gedankliche hatte in dieser gänzlich unkonventionellen Tanzschöpfung seine präzise, jedenfalls noch begreifbare Gestalt.

Werner Bollert

*

Blick auf die Lindenoper

Wenn es in unserer festspielfreudigen Zeit etwas gibt, daß man als wahrhaft tragische Erscheinung ansehen muß, dann ist es die Tatsache, daß sich das heutige zweigeteilte Berlin nun nahezu gleichzeitig nebeneinander „Festwochen“ und „Festtage“ leistet. Dies- und jenseits des Brandenburger Tors große Revuen der reichen kulturellen Möglichkeiten dieser Stadt, wobei naturgemäß

der Musik eine entscheidende Rolle zukommt. Nur selten wird der kritische Beobachter Berlins das Unbefriedigende eines kulturellen Schnitts quer durch das Musikleben einer Dreimillionenmetropole so stark empfunden haben wie in diesen Herbsttagen. Mag der kulturpolitische Akzent auch in Ost und West sehr verschieden sein — die festspielübliche Zusammenziehung von klangvollen Dirigenten- und Solistennamen, die Werkauswahl der Opernhäuser und Sinfonieorchester führt doch zwangsläufig zu Überschneidungen. Die Konfrontierung solcher repräsentativen Festwochen des östlichen und westlichen Berlins kann und darf keine Patentlösung sein. Sie schafft nicht Brücken, sondern verhärtete Positionen.

Es wäre zu viel gesagt, wenn man die Gesamtorganisation der Festtage als gelungen bezeichnen würde. Einer Überschau über die musikalischen Kräfte dieses Teils der deutschen Hauptstadt glich die sich über 14 Tage erstreckende Veranstaltung. Aber die Proportionen stimmten noch nicht recht. Während die Deutsche Staatsoper ihren Spielplan seit vielen Monaten auf die Festtage abgestimmt hatte und sehr eindrucksvoll in Erscheinung trat, hatte die Komische Oper ihre Chance keineswegs genutzt. Die neue „Entführung“, als Premiere vorgesehen, mußte wegen Erkrankung verschoben werden; „Zauberflöte“ und „Schlaues Fuchslein“ hatten in den bekannt hervorragenden Inszenierungen Lücken zu büßen. Empfindlich war für die ohnedies im Gesamtprogramm nicht sehr stark vertretene Gegenwartsmusik der Verzicht auf das Orchesterkonzert der Deutschen Akademie der Künste mit Werken von Butting, Eisler, Spies und Wagner-Régeny. So blieb es bei einer festlichen „Neunten“ Beethovens in der Staatsoper, die Konwitschny in großem Stile dirigierte, dem Brahmschen „Deutschen Requiem“ in der Darbietung des Berliner Rundfunks unter Helmut Koch und einer größeren Zahl von Kammermusikabenden, Liederstunden unter Beteiligung so namhafter Künstler wie Clara Ebers und Irmgard Arnold, des sowjetischen Pianisten Wladimir Askenazi, des Koeckert-Quartetts neben anderen. Mit großer Herzlichkeit wurde das Auftreten der Thomaner mit dem Bach-Orchester des Gewandhauses unter dem neuen Thomaskantor Kurt Thomas aufgenommen. Und ein erlesener Genuß für alle Mozart-Freunde: die erste Begegnung mit Harry Bledt und seinen „London Mozart Players“.

So erschienen die Festtage in der leicht lädierten Form, in der sie sich der Öffentlichkeit vorstellten, vorwiegend als eine bemerkenswerte Repräsentation Berliner Staatsopernkunst. Hier war wirklich gelungen, die gewichtigen Früchte zweijähriger Aufbauarbeit in den Rahmen zweier festlicher Wochen zu spannen. Der Bogen reichte von Händels „Poros“, mit dem die Hallenser Oper in der von „Musica“ mehrfach gewürdigten Neubearbeitung erstmalig in Berlin gastierte, über Mozarts „Don Giovanni“, Wagners „Ring des Nibelungen“ und Straussens „Elektra“ und „Frau ohne Schatten“ bis zu Bergs „Wozzeck“ und Gersters „Hexe von Passau“; dazu kam als Beitrag des Balletts Chatschaturians „Gajaneh“. Ein imponierendes Programm, wenn man bedenkt, daß zwischen den einzelnen „Ring“-Abenden die großen, wuchtigen Sträusse untergebracht werden mußten; wenn man berücksichtigt, daß alle Aufführungen personell auf den Bestand des eigenen Ensembles gestellt waren. Beachtlich allein schon die Phalanx bedeutender Dirigenten, die sich einander den Taktstock übergaben. *Konwitschny, Maticic, Schüler, Heger.*

Die Wirkung der neuen „Elektra“ war, wie es wohl bei jeder guten Darbietung sein muß, grandios. Der völlig einmalige furiose Schwung dieses Einakters, in dem ein Inferno wollüstiger Haßleidenschaft durchaus unantiker Anschauung mit der züngelnden Glut eines zur höchsten Reizempfindlichkeit gesteigerten Orchesterapparates zusammenschmilzt, wurde unter der mitreißenden musikalischen Leitung Lovro von *Maticic* und in der dramatischen Szenengestaltung Werner *Kelch*s zu stärkstem Eindruck geführt. Dabei war es gerade im Vergleich zu anderen neuen „Elektra“-Interpretationen dieses Sommers in Salzburg und München frappierend, wie stark *Maticic* den 100-Mann-Klangkörper aufzulichten verstand. *Kelch*s Inszenierung hatte sich mit der ungemein freien und kühnen Bildkomposition *Hainer Hills* auseinanderzusetzen. Statt des Quaderbaus des Palastes von Mykene wurde das Auge auf einen steinernen Wild zerklüfteten Riesenkopf gelenkt — ein in dieser Form erschreckendes Symbol unheimlicher Antike. Groß und kategorisch erhob sich unter den Sängern die singschauspielerische Kunst von *Christl Goltz* als erregende Elektra; neben ihr konnte in der zweiten Aufführung die junge *Sigrid Ekkehard*, in einer bedeutend finsternerer Auffassung, in Ehren bestehen. Noch immer überwältigt die Charakterisierung der Klytäm-

nestra durch *Margarete Klose* — eine klassische Leistung; *Chrysothemis* war, schön singend, *Hedwig Müller-Bütow*, *Orest* in guter baritonaler Haltung *Gerhard Niese*.

Zum ersten Male in zyklischer Gestalt erlebte man bei den Festtagen den in der vergangenen Spielzeit neuinszenierten „Ring“. Das gigantische Werk innerhalb einer Woche so darzubieten, daß man es wirklich als „Festspiel“ empfindet, wird außerhalb Bayreuths immer ein Problem sein. Die Berliner Aufführung besaß festspielmäßigen Charakter. Stärker als anderswo dokumentiert sich beim „Ring“ der Lindenoper allerdings der vom Dirigentenpult ausgehende Gestaltungswille des Musikers (*Konwitschny*); hingegen darf man den Anteil des Regisseurs (*Erich Witte*) und des Bühnenbildners (*Heinz Pfeiffenberger*) trotz aller Bemühungen um Vereinfachung und Reinigung der alten Nibelungenwelt nicht eigentlich als schöpferisch bezeichnen. Es mangelte diesem „Ring“ bei den Naturbildern an poetischer Atmosphäre — mit der szenisch-dekorativen Idee „Wald“ vermögen unsre heutigen „Ring“-Künstler offenbar nichts mehr anzufangen. Daß es innerhalb des Berliner Ensembles eine Reihe ungewöhnlicher Wagner-Stimmen gibt, dürfte kein Geheimnis mehr sein. Wir nennen nur die in ihrem Stimmvolumen unerschöpfliche Hochdramatische *Gertrude Grob-Prandl*, die Altistin *Margarete Klose*, den Heldenenor *Günther Treptow*, den Heldenbariton *Rudolf Gonszar*, dazu *Gerhard Stolze* und *Frans Andersson* als zwei heute kaum zu übertreffende Vertreter des Mime und Alberich. *Ernst Krause*

FESTSPIELE 1957

München

Die Uraufführung von *Hindemith*s Oper „Die Harmonie der Welt“ hatte die besondere Aufmerksamkeit der internationalen Musikwelt auf die Münchener Festspiele der Bayerischen Staatsoper gelenkt. Über die Bedeutung dieses Ereignisses wurde bereits berichtet (vgl. „Musica“, Heft 11, S. 629). Neben dieser überaus anspruchsvollen Leistung stand geradezu ein Monstre-Spielplan, der in seiner Vielfalt und Besonderheit wohl zu den reichhaltigsten und interessantesten unter den europäischen Festival-Programmen zu zählen ist. Schon sein äußerer Umfang verrät den hohen künstlerischen Leistungsstandard der Münchener Oper, den sich in diesem Maße eine andere Bühne nicht so leicht zutrauen dürfte, wenn auch zugegeben werden muß, daß der gesamte Apparat in der Bewältigung dieser Riesenaufga-

be bis an die äußerste Grenze des Leistungsvermögens geführt wurde. In einem Zeitraum von vier Wochen wurden außer einer dreimaligen Aufführung der Hindemith-Oper an 26 Tagen 17 Opern gegeben, davon 11 Werke nur je einmal. Im Mittelpunkt stand wieder das Werk von Richard Strauss, dessen künstlerische Betreuung das schon traditionelle Anliegen der Münchener Oper ist. Und es dürfte auch kaum eine andere europäische Musikbühne geben, die gleichzeitig sieben Werke von ihm im Spielplan aufführungsbereit hält. Besonders die Ausländer kommen nach München, um Strauss zu sehen, vor allem den „Rosenkavalier“, der in drei Vorstellungen nicht nur unter drei verschiedenen Dirigenten, Knapertsbusch, Keilberth und Jochum, sondern auch mit drei verschiedenen Marschallinnen Gelegenheit gab, vergleichende Überlegungen und Studien über Charakter, Geschmack und vor allem die unterschiedlichen Auffassungen anzustellen. Aber die weniger populären Werke sollten gerade auf dem erhöhten Podium der Festspiele nicht nur eben mit einer Aufführung beachtet werden. Wie der Besuch zeigt, ist auch für sie ein weites Interesse vorhanden, das noch durch exemplarische Inszenierungen im Hinblick auf die Aufgaben einer führenden Straussbühne verstärkt und verbreitet werden sollte, zumal der Eigenbestand an hervorragenden Strauss-Stimmen so groß ist, daß München nicht auf Gast-Importe angewiesen ist. Keilberth hatte der „Ägyptischen Helena“ ein sehr starkes Ausdrucksprofil gegeben, das über manche Bedenklichkeiten der Partituren hinweghören ließ. Hochbeachtlich überlegen hatte sich Meinhard von Zallinger den Schwierigkeiten der „Frau ohne Schatten“ gezeigt und eine starke Publikumsresonanz gefunden. Das „Capriccio“ stand wieder unter der sorgsamten Hut von Robert Heger. „Elektra“ und „Ariadne“, die zweimal in den Festwochen erschien, waren den souveränen Händen von Karl Böhm anvertraut, und „Salome“ unter Keilberth beschloß den Reigen der Strauss-Opern. Die ebenfalls aus dem reichen Repertoire-Fundus stammenden Inszenierungen von Mozarts „Figaro“, „Cosi fan tutte“ und „Entführung“, sowie Wagners „Meistersingern“, „Lohengrin“ und „Parsifal“, die bald zum klassischen Bestand des Festspielprogramms gehören, erwiesen sich als erstaunlich wertbeständig, was vor allem das hauseigene Sängensemble auf sein Konto schreiben kann. Sie zeigen den Fremden, was die

Oper den Münchenern im Winter als Alltagskost bietet. Aber auch hier würde manche Erneuerung auf der Bühne ihre Bedeutung noch markant erhöhen. Handels „Julius Caesar“, Verdis „Othello“, Pfitzners „Palestrina“ und schließlich Alban Bergs „Wozzek“ waren die weitgesteckten Außenstationen um das traditionelle Festspiel-Triumvirat Mozart-Wagner-Strauss. Der Chefdirigent des Hauses Ferenc Fricsay zeigte sich nur einmal bei der Aufführung von „Wozzek“ am Opernpult, außerdem gab er in einem der beiden Festkonzerte Beethovens „Neunter“ einen sehr prägnanten, vom Wesen der Musik her bestimmten Umriss. Den von ihm ebenfalls sehr klar und konzessionslos gearbeiteten und bisher allein von ihm betreuten „Othello“ mußte Fricsay aus Krankheitsgründen an den eben erst von Augsburg an die Züricher Oper als musikalischen Oberleiter berufenen jungen Walter Kämpfel überlassen, der mit der probenlosen Übernahme nicht allein hohes Maß von Uner-schrockenheit, sondern ebenso großer künstlerischer Beherrschtheit zeigte. Das traditionelle Festkonzert zum Todestage von Richard Strauss dirigierte Joseph Keilberth. Man kann darüber verschiedener Meinung sein, ob es sinnvoll ist, nachdem die Gestalt von Richard Strauss eindeutig ihren historischen Platz in der Musik-kultur gefunden hat, der Öffentlichkeit noch die Jugendwerke aus der Gymnasiastenzzeit, die Blä-serserenade op. 7 und das konventionelle Violinkonzert op. 8 vorzuführen, die blaß und un-selbständig lange vor der Zeit liegen, ehe er seine eigene Handschrift fand. Sie wirken heute wie Anekdoten aus der Schülerzeit eines Genies, und nur deshalb mögen sie in einem Gedächtnis-konzert ihren Platz haben. Die Vehemenz, mit der Keilberth die „Sinfonia Domestica“ musizierte, ließ völlig vergessen, daß es sich um ein musikalisches Ehe-Gemälde handelt, was für den selbständigen musikalischen Elan dieses Werkes spricht.

Von den Gastsolisten der Festspiele fiel zunächst Leonie Rysanek als Helena auf, die von allen Strauss-Partien die ihrem künstlerischen und stimmlichen Charakter am nächsten liegende Figur zu sein scheint. Lisa della Casa legte sich vor allem die Capriccio-Gräfin sehr bewußt apart zu-recht. Christl Goltz als Elektra und Birgit Nilsson als Salome bestätigten wieder ihren weit be-kannten Ruf. Von der Münchener Prominenz be-stimmten Künstler wie Maud Cunitz, Erika Köth, Annelies Kupper, Marianne Schedt, Hertha Töp-

per, Bernd Aldenhoff, Kieth Engen, Lorenz Feilenberger, Ferdinand Frantz, Gottlob Frick, Richard Holm, Hans Hopf, Benno Kusche, Max Proebstl, Karl Schmidt-Walter, um nur die markantesten Namen zu nennen, das hohe gesangliche Niveau der Vorstellungen. Unter den Festspieldirigenten muß noch Fritz Rieger genannt werden, der eine bemerkenswert lockere Hand für Mozart besitzt und auch einer Meistersinger-Aufführung sehr durchsichtige Gestalt gab. Daß nicht jede einzelne Aufführung volles Festspielformat besaß, lag einfach daran, daß bei der Fülle des Beabsichtigten für die Vorbereitung des Einzelnen oft genug der zeitliche Raum fehlte, und durch eine ungleichmäßige Verteilung der Aufgaben einzelne Kräfte geradezu überfordert waren. Eine ökonomischere Planung im Programmaufbau und künstlerische Konzentration um einige vorbildliche Neuinszenierungen dürften den Müncheher Festspielen ein geschlosseneres Gesicht geben, als es in diesem Jahre der Fall war. Die materiellen und personellen Voraussetzungen sind vorhanden.

Von einem Ballettabend wurde bereits berichtet (vgl. „Musica“, Heft 11, S. 646). Einbezogen in das Festspielprogramm war ein Sonderkonzert des Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks, in dem Eugen Jochum die bereits vor zwei Jahren von ihm erstaufgeführte Neufassung der „Marien-Vesper“ von Monteverdi wiederholte. Diese kostbare musikalische Rarität, die von Jochum wieder mit höchster Sorgfalt und verstehender Liebe behandelt wurde, stand in dem festlichen Rahmen am rechten Ort.

Joachim Herrmann

DEUTSCHES MOZARTFEST

Köln

Als eines der bedeutendsten musikalischen Ereignisse stellte sich das Sechste Deutsche Mozartfest dar. Der Verlauf erfüllte sich in lichtvollen Aufführungen, eine Kostbarkeit reihte sich an die andere. Die Eröffnungsfeier im Gürzenich trug intimen Charakter. Kluge, bewundernde, einsichtige Worte wurden gesprochen von Dr. Stadelmayer, (München), dem Präsidenten der Deutschen Mozart-Gesellschaft, von Oberbürgermeister Burauen (Köln), von Kultusminister Prof. Dr. Paul Luchtenberg (Düsseldorf), von Dr. Straub (Salzburg) und schließlich von Prof. Dr. Géza Rech, dem Generalsekretär der Internationalen Stiftung Mozarteum. Conrad Hansen zauberte die klangliche Atmosphäre der Mozart-Zeit herauf auf einem

alten Hammerklavier, das noch den zarten silbrigen Ton besaß. In einer Matinee sprach Prof. Dr. Erich Valentin unter dem Thema „Die goldene Spur“ über die entscheidende Wirkung von Mozarts Musik im Denken und Dichten Hermann Hesses. In den Räumen des Kupferstich-Kabinetts des Wallraf-Richartz-Museums wurde (vorwiegend mit Beständen der Sammlung Prof. Carl Niessen) eine hochinteressante Schau „Mozart auf dem Theater“ gezeigt.

Den leuchtenden Gipfelpunkt der festlichen Tage bildete zweifellos die Aufführung der „Zauberflöte“ im Neuen Opernhaus. In der Inszenierung von Herbert Maisch (Bühnenbild Lois Egg) und unter der musikalischen Leitung von Otto Ackermann begegneten sich die Absichten in einer Akzentuierung des Prüfungs- und Läuterungsganges, der im Mystischen der sakralen Weihe seine Erfüllung findet. Ein Werk, das so im Geistigen, Metaphysischen beheimatet ist, verträgt keine gewagten modernistischen Farben- und Form-Experimente, und darum hatte die Aufführung etwas Universalistisches, Großzügiges und konnte auf die besondere Hervorhebung des Ägyptischen verzichten. Ein erlesenes Künstler-Ensemble wirkte als Darsteller: Gerhard Gröschel ein imponierender Sarastro, Anton Dermota und Elisabeth Grümmer als Tamino und Pamina, Erika Köth als sternflammende Königin, E. Grathwol und Rita Bartos als Papageno und Papagena, M. Häusler als Monostatos. An Opern brachten die Festtage außerdem „Die Entführung aus dem Serail“, „Cosi fan tutte“ und „Die Hochzeit des Figaro“, Reprisen des beachtlichen Kölner Opernrepertoires.

Zwei Sinfoniekonzerte und zwei Kammermusikabende führten in Mozarts instrumentales Schaffen. Joseph Keilberth leitete das treffliche Rundfunkorchester. Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Formalen verbindet sich bei ihm mit starker Einfühlungskraft. Die Sinfonie in D-dur des 18-jährigen Mozart behielt ihre unbeschwerte Jugendfrische, während die leidgeborene in g-moll zu einem Erlebnis von aufwühlender Größe wurde. In dem herrlichen Klarinettenkonzert A-dur (622) glänzte Paul Blöcher durch Zartheit und Beseeltheit des Tones. Nicht weit stand dem berühmten Dirigenten des Bamberger Sinfonie-Orchesters im zweiten Sinfonie-Konzert Günter Wand nach mit dem Gürzenich-Orchester der Stadt Köln, als das Wunderwerk der C-dur Sinfonie (551), der letzten Mozarts, unter seiner

mitreißenden und geistig beweglichen Führung eine bezwingende Wiedergabe erfuhr. Wie sang in dem Konzert für Klavier in c-moll (491) das Instrument unter den Händen des Pianisten Rudolf Firkusny! Die Litanei in Es-dur „De venerabili altaris sacramento“ (243), schon im vorigen Jahre aufgeführt, entfaltete wieder, von dem mächtigen Gürzenich-Chor gesungen, große sakrale Weihe. Die solistische Besetzung: Clara Ebers, Bertamaria Klaemdt, Murray Dickie, Gerhard Grösdiehl und Hermann Werner an der Orgel. Eine erstaunliche Konzeption des jungen Mozart, aber erstaunlich auch die Wiedergabe.

Wie sollte man den Reichtum und die musikalische Intimität der beiden Kammermusikabende mit ein paar Worten andeuten können. Im ersten, wo das vorzügliche *Gewandhaus-Quartett*, Leipzig, spielte, spannte sich der Bogen von dem 1. Quartett in G-dur (80) Mozarts, des 14jährigen, über das in Es-dur (428) bis zu seinem letzten Quartett in F-dur (590). Der Vortrag bei aller technischen Eleganz vollblütig, bei aller Gelöstheit erdverbunden. Der zweite Abend brachte das in der Klangfarbe und seiner Musizierlust entzückende *Divertimento* in B (270), die schlichte Sonate für Klavier in C-dur (330), die Leon Fleisher zu einer funkelnden klavieristischen Kostbarkeit gestaltete, ein Höhepunkt des Festes ebenso wie die von Elisabeth Grümmer gesungenen Lieder Mozarts.

Als begrüßenswertes Unternehmen werden die Freunde Mozartscher Musik es empfunden haben, wenn auch vergessene Werke aus seinem schier unermesslichen Erbe wieder zum Leben erweckt werden. Die Chöre und Zwischenaktmusiken aus dem in der Versenkung verschwundenen Drama „*Thamos, König in Ägypten*“ gehören dazu. Die Hörer saßen wie in einer Uraufführung, erwartungsvoll gespannt. Die Aufführung durch das Rundfunk-Sinfonie-Orchester und den prachtvoll geschulten Rundfunkchor unter Mario Rossis dynamisch gespannter Leitung konnte lebhaftes Interesse hervorrufen. Einen tief ergreifenden Eindruck erzielte der Dirigent mit dem „Requiem“. Das düster überschattete „Requiem eternam“ des Eingangs und die aufrüttelnden Chöre der „*Dies irae*“-Sequenz machten im Innersten erbeben. Auch in den letzten Chören fühlte man Mozarts Geist und Formsprache wirksam. Hervorragend die Leistung der Solisten Therese Stich-Randall, Annie Delorie, Jos. Traxel, Theo Adam.

Das Finale versammelte viele Besucher im Brühler Schloß, wo im köstlichen Treppenhaus Balthasar Neumanns mit seinem in überschwenglicher Daseinslust aufschäumenden Decor die heiteren und leidenschaftlichen Klänge einer „Serenade“ aufrauschten. Das Gürzenich-Orchester unter Wand spielte in delikater Ausformung die „Serenata notturna“ (239) und die Sinfonie in B (319). Emanationen von olympischer Glückseligkeit. Die Stimme von Clara Ebers füllte die Konzert-Arie „*Bella mia fiamma addio*“ (528) mit hochdramatischem Leben.

Und die Bilanz des Sechsten Mozartfestes? Ein Musikfest von ungewöhnlich hohem künstlerischem Niveau und, soweit sich sehen läßt, von einer breiten Resonanz in musikinteressierten Kreisen. „Niemals kann die Welt den Dank abstatten für Mozarts Wirken“, sagte Prof. Luchtenberg, „aber sie kann ihn ehren und seine Werke aufführen!“

Josef Grüter

ZEITGENOSSEN HABEN DAS WORT

Donauesschingen

Seriell oder tonal — das ist hier die Frage. Wir berichten von den „Donauessinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst“, auf denen diese beiden musikalischen Welten, um nicht zu sagen Weltanschauungen, auch in diesem Jahre wieder konfrontiert wurden. Es ist natürlich müßig, das eine System gegen das andere abzuwägen, denn es geht ja nur um die musikalische Qualität der Kompositionen, gleichgültig, welches kompositorische Regulativ ihnen zugrunde gelegt wurde. Daß einem genialen Komponisten Systeme nichts anderes als Mittel sind, die nie Selbstzweck werden, zeigte Igor Strawinsky in seinem Ballett „*Agon*“, dessen deutsche Erstaufführung der 75jährige Meister am Pult des Südwestfunkorchesters selbst dirigierte und der durch sein Erscheinen in der kleinen fürstlichen Residenz an der Donauquelle die einzigartige Atmosphäre der zwanziger Jahre wieder beschwor und einen nie erlebten Besucherstrom aus ganz Europa anzog. Man erhob sich ehrfürchtig und herzlich akklamierend von den Plätzen, als Strawinsky mit geradezu jugendlicher Elastizität auf der Bühne erschien.

„*Agon*“ stand im geistigen Mittelpunkt der Programme, quasi außerhalb jeder Diskussion, die sich erst an dem entzündete, was sich um dieses Werk herum gruppierte. Die Suite für zwölf Tänzer nach dem Vorbild alter Formen am Hofe Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. bewegt sich im



Stravinsky dirigiert in Donaueschingen.
Foto: K. Widmaier, Baden-Baden

ersten Teil auf der Linie von „Petruschka“, dem „Jeu de Cartes“ und anderem, um dann aus dem modal-tonalen Stilbereich hinüberzuwechseln zu einer seriellen Technik in der konsequenten Fortführung der im Septett (1953) erstmals erprobten und im „Canticum Sacrum“ genial vollendeten Reihenkomposition. Der Wechsel erfolgt sukzessive, es entsteht kein Bruch, und der Eindruck eines neuen, genialen Werkes teilt sich dem Hörer unmittelbar mit. Bei aller imponierenden Kühle und klassischen Klarheit entfesselt Stravinsky ein ungeheuer farbiges Spiel im Orchester, das dem Hörer die Anwendung serieller Techniken zunächst kaum ins Bewußtsein treten läßt. Immer, selbst im Punktuellen, verrät die Partitur unverwechselbar die Handschrift Strawinskys. Auch wenn er — an dieser Folgerung sollte man nicht vorbeigehen — keineswegs die unerbittliche Konsequenz der seriellen und punktuellen Technik und Auflösungen vertritt wie die junge Avantgarde der Boulez, Nono, Stockhausen, so darf sich eben diese junge Generation der Dreißigjährigen mit ihrer unpopulären Schreibweise doch durch den 75jährigen Strawinsky legitimiert sehen. Der Beifall für die von Strawinsky äußerst minutiös

geleitete Aufführung und natürlich für ihn selbst war eine Ovation.

Nicht weniger herzlich war die Zustimmung, die Hans Werner Henze gefunden hat mit „Nachtstücke und Arien“, mit drei Instrumentalstücken, die seine beiden Lieder nach Texten von Ingeborg Bachmann umschließen. Henze geht, im Vergleich zu Strawinsky, einen rückläufigen Weg, heraus aus der Umklammerung starrer Methodik, der ihn, den übersensiblen Musiker zu einem Sänger schöner, oft sogar gefährlich schöner Melodien macht, die in ihrer Kantabilität an die besten Einfälle italienischer Komponisten vor und um die Jahrhundertwende erinnern. Dabei wirken seine melodischen und harmonischen Erfindungen von zartester Poesie keineswegs abgegriffen, wohl weil sie nicht auf dem traditionellen Wege gefunden wurden. Die in eindrucksvoller Weise das Wort deutenden Arien wurden hinreißend von der schönen dunkelhäutigen Sopranistin Gloria Day gesungen.

Und endlich Luigi Nonos Auftragskomposition für Donaueschingen, die „Varianti für Solovioline, Streicher und Bläser“, unerbittlich konsequent in ihrer seriellen Technik, bei aller ungewöhnlich ausgeprägten formalen Kraft und Erfindungsgabe, im Methodischen eingeengt, sind sie weniger für den Konzertsaal geeignet, als Zwischenergebnis auf dem einsamen Wege Nonos jedoch hoch zu achten. Wie zu erwarten, tolerierte ein Teil des Publikums nicht das Bemühen Nonos, sondern piffte sein Stück und ihn aus. Rudolf Kolisch setzte sich vorbildlich zusammen mit dem Südwestfunkorchester Hans Rosbauds für dieses schwierige, aber notwendige Stück ein.

In der Qualität z. T. recht unterschiedlich waren die übrigen Werke, die insgesamt ein interessantes Bild vielfältiger Bemühungen und Stile ergaben. Da waren zunächst der Amerikaner Elliot Carter mit seinen Orchestervariationen, die expressiv-pathetisch durch ihre klanglichen Reize wirken, und zwei Franzosen: der 21jährige Gilbert Amy, der interessante Klangkombinationen (Flöte, Vi-braphon und Xylophon) nicht ungeschickt um eine wenig kantable Singstimme führt, und Michel Ciry's Klavierkonzert mit 16 Bläsern und Schlagzeug, dem die hervorragende Maria Bergmann als Solistin zu einem schönen Erfolg verhalf. Der Münchner Wilhelm Killmayer war mit „Due Canti“ vertreten, dessen erster Teil aparte instrumentale Mischungen brachte, während der zweite Jazz-Elemente vorgründig in etwas ermüdender



Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen.
Foto: B. Müllmann, Kassel

Breite verwendet. Den festlichen Schlußpunkt setzte Wolfgang Fortner mit seinen „Impromptues“ für Orchester, eine vehemente, leidenschaftliche Musik von oft metallischer Härte im virtuosens Bläusersatz. Das Südwestfunkorchester aus Baden-Bader war wieder der ideale Klangkörper für Donaueschingen und Hans Rosbaud der unvergleichliche, leidenschaftliche, überlegen interpretierende Freund der jungen Avantgarde.

Eine Matinee brachte die Begegnung mit drei Jazz-Gruppen. Weniger die Big Band Eddie Sauters war das große Vergnügen des Publikums als André Hodeirs Pariser Experimentiergruppe und dann vor allem das in seiner Art wirklich einzigartige „Modern-Jazz-Quartet“, das sein Programm mit einer glasklar gespielten Tripelfuge (Klavier, Vibraphon, Schlagzeug und Baß) begann.

Die Atmosphäre, die Dr. Heinrich Strobel als der künstlerische Motor dieser Festspiele beschworen hat, war in diesem Jahre in Donaueschingen schöner und eindrucksvoller denn je; es gab heiße, leidenschaftliche Diskussionen um seriell und tonal — und das war zusammen mit den Auführungen doppelter Gewinn. Bernd Müllmann

MUSIKTAGE

Kassel

„Freizeit wozu?“ Diese Frage versuchte nicht nur die Arbeitstagung zum Beginn der Kasseler Musiktage zu beantworten, sondern sie war auch gewissermaßen der rote Faden der gesamten Veranstaltung, die sich seit Jahren dadurch so wohlthuend von dem üblichen Festival-Rummel unterscheidet, daß sie ein pädagogisches Ziel verfolgt.

Die Wahl der Vorträge und musikalischen Darbietungen zeigte, daß der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik als Veranstalter sich durchaus der Aufgabe bewußt war. Das spiegelte schon die Behandlung des Fragenkomplexes „Musik in der technisierten Welt“ wider, den Professor Dr. Walter Wiora grundlegend erörterte, ferner die Diskussion über Rundfunk und Hausmusik (Leitung Jörn Thiel) und gewissermaßen am Rande auch Johannes H. E. Kochs Referat „Wege zum aktiven Musikhören“, in dem er sich technischer Demonstrationsmittel bediente. Die Gefahren technischer Errungenschaften für das eigene Musizieren sind evident und ein vieldiskutiertes Problem, man kann sie indes mit einer Vogel-Strauß-

Politik nicht ungeschehen machen; vielmehr muß ein Weg gefunden werden, wie man ihnen begegnet, aus ihnen lernt. Hier harrt noch ein großes Feld fruchtbarer Erschließung.

Die musikalischen Darbietungen verwirklichten im schönsten Sinne das, was Kristine Biedtler aus den Fürstenecker Jugendwochen berichtete: dort wird viel musiziert, aber man vergißt dabei auch nie, Musik zu hören. Den festlichen Auftakt bildete heuer das Konzert der *Cappella Coloniensis* unter August Wenzinger, die den Besucher stets von neuem durch vollendete Wiedergabe ausgewählt schöner Werke zu begeistern weiß. Das Programm führte von Händel und Bach über Telemann zu den Mannheimern und zeigte somit die Musizierkunst des Ensembles in neuem Licht. Wie stark Telemann im Gegensatz zu seinen Altersgenossen Bach und Händel in die Sphäre der Empfindsamkeit vordringt, ja fast schon vernehmlich an die Pforten der Romantik pocht, erwies etwa die „Plainte“ aus der eingangs gespielten Ouvertüre D-dur. Nur ist die Wahl des viel zu großen Saals für das intime Musizieren der Cappella ein böser Kompromiß, denn die im letzten Drittel des Saals sitzende Hörschar mußte gewaltig die Ohren spitzen, um überhaupt etwas mitzubekommen. Darunter litt besonders die Wiedergabe von J. S. Bachs E-dur-Violinkonzert mit Ulrich Grehling als Solisten. Hingegen war die Sinfonia D-dur des *petit prophète de Bohémisch-Broda*, Johann Stamitz; ein hinreißendes Finale, das den ganzen Charme der Mannheimer (und des interpretierenden Orchesters!) aufbot.

Ein gewissermaßen verinnerlichtes Hören verlangte Alfred Deller, der, zum erstenmal in Deutschland, Werke englischer Renaissancemusiker zur Laute (Desmond Dupré) und zum Gambenquartett (Johannes Koch, Rosemarie Lahrs, Irma Lübke, Otto Kober) sang. Die Pflege des Männeralt stammt aus der englischen Chortradition und ist in Deutschland kaum bekannt. Es geht von der höchst kultivierten Stimme ein Klang aus, der — eigentlich unbeschreiblich — weder dem Knabenalt noch der Frauenstimme vergleichbar ist. Dazu kommen die herrlichen Stücke, wie etwa das fast balladeske *Pandolpho* (Parsons) oder das affektgeladene, an Gesualdo gemahnende *From silent night* (Dowland), die Deller teilweise diminuiert wiederholte, eine

Praxis, die fast schon zu den „verloren gegangenen Selbstverständlichkeiten“ gehört.

Hervorgehoben seien ferner die Klavierdarbietungen von Franzpeter Goebels mit selten gehörter romantischer Klaviermusik und von Andor Foldes mit einer Auswahl aus Bartóks Mikrokosmos. Goebels zeigte als bedeutendes Novum innerhalb der Kasseler Musiktage, daß unsere Generation nun endlich die Angst vor der Romantik überwunden hat. Foldes, der Bartók-Interpret par excellence, spielt auch im *Sinfoniekonzert* der Kasseler Staatskapelle unter Paul Schmitz das erste Klavierkonzert von Bartók eine Erstaufführung, die das sonst so konservative Kasseler Musikpublikum zu wahren Begeisterungstürmen hinriß, weil nicht sensationelle „Neuheit um jeden Preis“, sondern die Substanz dominiert. Das war auch in den im orchestralen Gewand uraufgeführten „Liedern“ nach Texten von García Lorca von Günter Bialas mit Gerda Lammers als außerordentlich einfühlsamer Interpretin zu spüren.

Auf der Grenze zwischen Berufs- und Laienmusizieren standen die Darbietungen des Mülheimer Singkreises mit Hans Bril sowie des Kasseler Chorkreises unter Rudolf Dücke, die sich beide dem zeitgenössischen a-cappella-Chorschaffen mit Werken von Distler, Reda, Gottschick, Pepping, sowie dem 23jährigen Wolfgang Hufschmidt liebevoll widmeten. Sind es doch hier durchweg Laiensänger, die unter behutsamer, wiewohl zielbewußter Choreroziehung zur Musiziergemeinschaft heranwachsen. So auch ein Collegium musicum unter Ferdinand Conrad, in dem sich Berufsmusiker und Dilettanten im vornehmsten Sinne zusammengetan haben, um alte Musik in originaler Besetzung von Gabrieli, Schein, Scheidt darzubieten. Wenn auch in aufführungspraktischen Fragen mitunter mancher Wunsch offen blieb, so bildet sich doch hier ein Kreis heran, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Teilnehmer der Fürstenecker Jugendwochen boten unter dem Gedanken „Jugend musiziert“ Werke von alten und neuen Meistern, darunter die Uraufführung der Variationen über „Es taget vor dem Walde“ für vier Lauteninstrumente von Karl Marx. Das ergab einen höchst erfreulichen Einblick in die Arbeit. Eine „Gesellige Musik“ sowie das nun schon traditionell gewordene „Offene Tanzen“ (Rudolf Christl und Walter Sons, erstaunlich mit Einhandflöte und Tam-



Die „Cappella Coloniensis“ bei den Kasseler Musiktage. Foto: C. Eberth, Kassel

bourin!) und „Offene Chorsingen“ vereinigten alle Teilnehmer.

Nach der Fülle der vielfältigen Eindrücke bleibt nur noch ein Wunsch offen: man sollte künftig eine Veranstaltung ausschließlich Ur- oder Erst-aufführungen junger Komponisten widmen, um damit auch dem Nachwuchs eine Chance zu bieten.

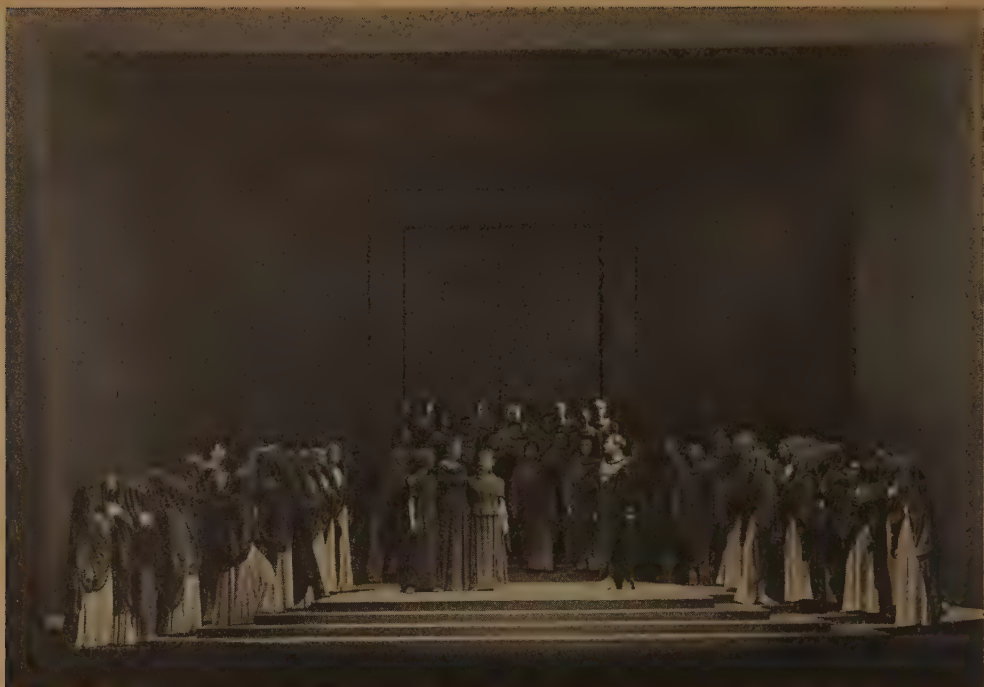
Christiane Engelbrecht

DREIMAL „ALKESTIS“

Essen

Mit einer statisch-monumentalen Aufführung der Oper „Alkestis“ von Christoph Willibald Gluck eröffneten die Städtischen Bühnen Essen die Spielzeit 1957/58. Intendant Dr. Karl Bauer, der das Werk inszenierte, wählte die sogenannte Pariser Fassung, deren Partitur der Komponist seine berühmte Reformrede beifügte. Der Regisseur strich jedoch die Figur des Herkules, der als *deus ex machina* am Schluß in die Handlung eingreift, und ließ, der ursprünglichen Idee folgend, das glückliche Ende durch den versöhnten Gott Apoll selbst herbeiführen. Die ältere Bearbeitung von Felix Mottl mit ihrem romantisch veränderten

Klangbild ist heute nicht mehr tragbar. Die Musik entfaltet erst in der herben Instrumentation Glucks voll und ganz ihre reine Schönheit. Gustav König zwang ihr eine starke Ausdruckstintensität ab. So war die Aufführung eine respektable Tat. Die Handlung entwickelt sich in einem kubischen Raum, den Alfred Stercke mit wenigem Requisit jeweils in den Ort des Geschehens verwandelte. Die dramatisch bewegten Chöre studierte Josef Krepela ein. Behutsam bereicherte Ballettmeister Alfredo Bortoluzzi einzelne Szenen um choreographisch sinnvoll ausgedachte Tänze. So schloß sich das Bild der Aufführung zu einer imponierenden Ganzheit, in die sich das Solistenensemble überzeugend einfügte. In der Partie des Admetos stellte sich Herbert Schacht-schneider vor. Seine schlanke Stimme ist überaus tragfähig und vorbildlich in Deklamation und Artikulation. Fast zu hochdramatisch legte Tilla Briem die Alkestis an, dennoch aber war ihr Gesang von hinreißender Gewalt. Unverkennbar galt der stürmische Schlußbeifall vor allem diesen beiden Künstlern, aber auch Julius Jüllich (Oberpriester), Herbert Fliether (Waffenherold), Karl-



Glucks „Alkestis“ in Essen. Foto: Krötzschmer-Friederichs, Essen

Heinz Lippe (Apollo) und Xaver Waibel (Orakel) hatten daran verdienten Anteil.

Heinrich Schmidt

Karlsruhe

Zur festlichen Eröffnung der neuen Opernspielzeit gelang dem Badischen Staatstheater Karlsruhe ein glücklicher Griff mit der Wahl der französischen Fassung von Glucks „Alkestis“. Wie nah ist doch die innere Verwandtschaft dieses Reformwerks des 18. Jahrhunderts mit den ernsthaften Bemühungen unserer Zeit um ein kultisches Theater! War das vielleicht der letzte Grund für die enthusiastische Aufnahme der „Alkestis“ in Karlsruhe? Bei diesem Werk steht alles im Dienst einer hohen dramatischen Idee. Alles ist zu monumentaler Einfachheit und Einheitlichkeit im Sinne der Winkelmannschen Auffassung von der Antike in die Sphäre des Idealen erhoben worden. Edles Maß bändigt die Leidenschaften; Ausdruck wird zur Gestalt des Geistes, klassisch-humanistisches Ethos zu zeitlos gültigem Sinnbild. „Alkestis“ ist die Verherrlichung der opferbereiten Gattenliebe, der selbstverleugnenden Antwort auf die gebieterische Stimme der Schick-

salsmächte, welche zum guten Ende gnädig Huld und Segen spenden: kein historischer Stoff, vielmehr eine mythische Fabel, einheitlich-tragisch auf einige große Grundlinien zusammengedrängt. Die Karlsruher Premiere ließ dank der differenzierten, überaus lebendigen musikalischen und szenischen Interpretation durch Alexander Kraunnhals und Paul Rose niemals den Eindruck der Eintönigkeit aufkommen; sie schuf eine vollkommene Kongruenz von Dichtung und Musik. Innere Werktreue dokumentierte sich ebenfalls im ausgeglichenen Zusammenwirken von Raum, Licht und Farbe (Bühnenbild: Ulrich Elsässer, Kostüme: Ellen-Carola Carstens). Gemäß der tektonischen Geschlossenheit des Werkes wirkte in jeder künstlerischen Äußerung das Gestaltungsprinzip „stufisch“; Kontrastwirkungen waren in einer bewundernswerten Logik spannungsvoller Harmonie ausbalanciert. Dieselbe Gehaltenheit zeigte sich im chorischen Fundament. Die individuelle Handlung ist in der Alkestis ständig umschlossen von der lebendigen Mauer des Chores. Die stete Gegenwärtigkeit des Chores als Klage, Furcht oder Freude wurde in Klang (Chorlei-



Glucks „Alkestis“ in Karlsruhe. Foto: G. Weiss, Karlsruhe

tung: Erich Sauerstein) und in symbolischer Gestik vollendet erzielt. Die schwierigen Partien der Alkestis und des Admetos, denen sowohl Wehmut, Trauer, Verzweiflung als auch stille Innigkeit, gläubige Ergebenheit und sittliche Größe eigen sind, meisterten in edlem Wettstreit gleichwertig und souverän Grete Holm und Anton de Ridder. Stimmlich ragten des weiteren Oberpriester (Eugen Ramponi) und Herakles (Georg Völker) hervor. So entstand eine Gesamtleistung von ergreifender Feierlichkeit, erschütternder Dramatik und verinnerlichter Humanität. Grund genug, daß das Premierenpublikum Begeisterung und Dankbarkeit offenherzig und anhaltend kundtat.

Erich Heger

Kassel

Es scheint, als ob das dramatische Werk Christoph Willibald Glucks einer neuen Renaissance entgegengeht. Nach Essen und Karlsruhe brachte Kassel als dritte Bühne in dieser Spielzeit die „Alkestis“ im Rahmen der Kasseler Musiktage. Man hatte die Pariser Fassung gewählt, die vielerlei Vorzüge aufweist. Eine pausenlose Verwirklichung des Bühnengeschehens bedingte freilich oft recht umfangreiche Kürzungen, die zwar den organischen Fluß der Handlung förderten, aber

mitunter musikalisch zu harten Kontrasten führten. Man hatte aber in jedem Falle eine Lösung gefunden, die der Bühnenpraxis gerecht wurde. Erstaunlich, wie gegenwartsnahe das Musikdrama wirkte! Klar und gegenständlich traten die bestimmenden Charakterzüge von Alkestis, ihre übergroße Liebe und Opferbereitschaft, in das Blickfeld. Damit aber gewann das Werk innere Bezogenheit zum Publikum, und erwies unmittelbar eine bannende Kraft. Der versöhnliche Schluß, oft diskutiert, wurde hier verständlich. Der dritte Akt gehört ja überhaupt zu den problematischsten Klippen der Oper. In Kassel hat man bei dramatischer Raffung einen Aufführungsstil gefunden, der sehr wohl dem Werk gemäß war, zumal er eine objektiv abstrakte Welt in maskierten Gestalten der subjektiv persönlichen Atmosphäre gegenüberstellte. Der statuarisch unbewegliche Chor empfing durch choreographische Bewegungsgruppen und durch die handelnden Personen starke Kontraste. Musikalisch wurde die Aufführung von Gerda Lammers eindeutig getragen, eine Leistung von wirklich überragendem Format. Ihr zur Seite Kurt Schöffler als Admetos und Egmont Koch als Oberpriester. Rudolf Dücke als musikalischer Leiter besaß ein sicheres



Gerda Lammers in der Titelpartie von Glucks „Alkestis“ in Kassel. Foto: M. Nehrlich, Kassel

Gefühl für Tempo und Dynamik dieser frühklassischen Oper. Hans Georg Rudolf als Regisseur bestimmte mit Glück entscheidend den szenischen Rahmen. Der Widerhall war außergewöhnlich stark, weil Form und Klang, Sinngabe und Gestaltung dem Werkstil entsprachen und so zeitlos gültiges Geschehen in antikem Gewand in zwingende Beziehung zur Gegenwart gebracht wurde.

Günter Hauswald

SCHÜTZ IN DER GEGENWART

Bern

Das XI. Internationale Heinrich-Schütz-Fest fand als das erste in der Schweiz in Bern statt. Die Bundesstadt der Eidgenossenschaft mit ihrem unversehrten erhaltenen mittelalterlichen Stadtkern, in der sich Althergebrachtes mit Neuem zu harmonischer Einheit verbindet, war ein geradezu idealer Tagungsort. Dazu kam noch die alte Ambassadorsstadt Solothurn mit ihrer prachtvollen Jesuitenkirche.

Das Fest wurde mit einer Feier eröffnet, die mit Bläsermusiken unter W. Kägi auf der Freitreppe des Rathauses eingeleitet und mit Begrüßungs-

ansprachen des Erziehungsdirektors des Kantons Bern, Dr. V. Moine, des Präsidenten der Neuen Schütz-Gesellschaft, Dr. K. Vötterle, und des Präsidenten des örtlichen Organisationskomitees, Münsterpfarrer U. Müller, in der Rathaushalle fortgesetzt wurde. Der Berner Kammerchor unter der Leitung von F. Indermühle sang Kompositionen Schweizer Komponisten: fünf Lieder von L. Senfl und die Kantate „Sommerzeit“ von W. Burkhard. Die erste Abendmusik gestaltete W. Ehmann mit seiner Westfälischen Kantorei, deren Solisten und Instrumentalisten und mit Lisa Schwarzweller, W. Kaiser und F. Brückner-Rüggeberg, P. Gümmer, W. Gerwig, J. Koch, Ilse Linack-Muthmann und A. Schönstedt; er gab damit ein Beispiel der wissenschaftlich begründeten und in zahlreichen Versuchen erprobten originalen Aufführungspraxis Schütz'scher Kompositionen, die er in seinem Vortrag über die musikalische Darstellung der „Geistlichen Chormusik“ von 1648 erläuterte. Dabei stützte er sich nicht nur auf Vorreden und Anweisungen von Schütz selbst, sondern bemühte auch M. Praetorius als Kronzeugen für die Möglichkeit der unterschiedlichen vokalen und instrumentalen Besetzung.

Ein geistliches Konzert des Cäcilienvereins der Stadt Bern unter der Leitung von K. Rothenbühler bot an Chorwerken den Actus tragicus (BWV 106) von J. S. Bach und die Kantate „Siehe, der Tag des Herrn ist nahe“, die von H. Studer eigens für das Fest komponiert worden war. Während die Kantate Bachs unter dem Mißverhältnis von kleiner Instrumental-Besetzung und dem trotz zahlenmäßiger Beschränkung immer noch viel zu starken Chor sowie unter den stark schleppenden Temponahmen des Dirigenten litt, fand das neue Werk eine adäquate Wiedergabe. Zwischen beiden spielte W. Senn das ihm gewidmete Choral-Triptychon für Orgel op. 91 von W. Burkhard. Die zweite Abendmusik wurde vom Windsbacher Knabenchor unter H. Thamm und von O. Meyer-Ansbach an der Orgel ausgeführt. Das überaus bunt zusammengestellte Programm war keineswegs vorbildlich; auch ließ seine Wiedergabe erkennen, daß der Chorleiter zu den alten Meistern noch kein richtiges Verhältnis gefunden hat. Von neueren Kompositionen hinterließ die Motette „Die beiden Schächer“ von S. Reda den stärksten Eindruck. Überaus schön war der Klang der Knabenstimmen, zumal der hohen Soprane, der als eigentlicher Gewinn dieses Abends gelten kann, zumal da die Schweiz nicht über so leistungsfähige Knabenchöre verfügt.

Das Kammerkonzert in Solothurn machte uns mit dem Madrigalchor „Motet de Genève“ unter der Leitung von J. Horneffer bekannt. Er bot in einem leider stark veränderten Programm auch geistliche Werke, darunter — als „Passionsgesang 1648“ angekündigt — Schützens *Cantio sacra „Quid commisisti“* von 1625 in der deutschen Übersetzung von F. Spitta, die dem Chor in der Originalsprache zweifellos besser gelegen hätte. Das meisterliche, zum Lauschen auffordernde Spiel von W. Gerwig, der französische und italienische Lautenstücke des 16. Jahrhunderts vorbildlich darbot, stand in denkbar größtem Gegensatz zu dem „aggressiven“ Singen des Madrigalchors. Die Abendmusik in der Jesuitenkirche mit a-cappella-Chören von Lasso, Lechner, den beiden Gabrieli und Praetorius und Orgelwerken von Froberger, A. Gabrieli Cavazzoni und Merulo, dargeboten vom Cäcilienverein Solothurn unter der Leitung von A. Jenny mit G. Aeschbacher an der Orgel, wahrte in der Vielfalt der meist kurzen Stücke doch die Einheit der Stilepoche. Ein klangliches Erlebnis wurde die kleine, auf der obersten Empore stehende Orgel von 1792/94, die der Organist, stilgerecht nach italienischer Manier registrierend, vorteilhaft zur Geltung brachte.

Von makelloser Schönheit war das Kammerkonzert des von A. Wenzinger geleiteten Viola da gamba-Quartetts der Schola Cantorum Basiliensis unter Mitwirkung von H. Cuénod, J. Craford und W. Gerwig. Fünfstimmige Pavanen und Lieder mit Lautenbegleitung von J. Dowland, Gesänge von Monteverdi (mit vier Gamben und Laute) und vierstimmige Canzonen, Fantasien und Sonaten anderer italienischer Meister begeisterten die Hörer. Dagegen blieb der Eindruck der Abendmusik des Baseler Kammerchors unter der Leitung von P. Sadier zwiespältig. Der Versuch, die vierstimmige Messe von Monteverdi durch Orgelwerke von Frescobaldi als Interludien aufzugliedern, scheiterte daran, daß eine Beziehung dieser Stücke zueinander selbst dem geschulten Hörer nicht offenbar wurde. Auch das herrliche Oratorium „Jephte“ von Carissimi blieb merkwürdig farblos und matt.

Der schweizerische Heinrich Schütz-Chor unter der Leitung von H. Henking zeigte an Kompositionen von Lechner und Schütz beachtliches Können, tat aber zuviel in der auf Wirkung berechneten Ausdeutung. H. Gutmann entlockte der an sich wenig geeigneten Orgel der Heiliggeistkirche das Äußerste an Registriermöglichkeiten.



Die Orgel in Solothurn.

Den Abschluß des Festes bildete die Aufführung des Oratoriums „Das Gesicht Jesajas“ op. 41 von W. Burkhard durch den Berner Kammerchor, den Lehrergesangsverein Konolfingen und das Berner Stadtorchester, die F. Indermühle trotz mancher Hemmnisse und dadurch bedingter Unebenheiten zu einem eindrucksvollen Erlebnis gestaltete, wesentlich unterstützt durch die bewährten Solisten Marianne Fisdier und R. Apreck.

Wesentlich zu diesem Fest gehörten die Gottesdienste: die Morgenfeiern in der Münsterkapelle (mit der Engadiner Kantorei) und im Münsterchor (mit der Westfälischen Kantorei), die eindrucksvollen Beispiele reformierter und lutherischer Gottesdienstgestaltung waren, eine Vesper in der Christkatholischen Kirche und der Festgottesdienst im Münster, bei dem außer dem Münsterchor unter F. Sinzig auch die vereinigten Kirchenchöre der Stadt Bern unter E. Peter mitwirkten. Einen bedeutenden Beitrag lieferten die Vorträge, von denen die von Prof. Dr. A. A. Abert über Schützens menschliche und künstlerische Größe, von Dr. W. S. Huber über Motivsymbolik bei H. Schütz

und von Dr. M. Jenny über die Entstehung reformatorischer Liedweisen noch zu nennen sind. Eine Ausstellung von Handschriften, Drucken, Instrumenten und Bildern „Kirchenmusik in der reformierten Schweiz während fünf Jahrhunderten“ in der Schulwarte, zusammengetragen aus zahlreichen öffentlichen und privaten Bibliotheken und Sammlungen und übersichtlich geordnet von M. Jenny, erschloß z. T. garnicht oder wenig bekannte Schätze und fand starke Beachtung.

Konrad Ameln

Dresden

Mit einer nicht nachlassenden Energie, Sach- und Stilkenntnis widmet Kreuzkantor Rudolf Mauersberger einen großen Teil seiner künstlerischen Lebensarbeit Heinrich Schütz, der Kraft- und Lichtgestalt aus Deutschlands dunkelster Zeit. Die alljährlich durchgeführten Schütz-Tage des Kreuzchores sind dabei nur die herausragenden Höhepunkte einer sich auf das ganze Jahr in Vesper, Gottesdienst und Konzert verteilenden Schütz-Pflege, die gleichberechtigt neben dem Einsatz für Bach und das Gegenwartsschaffen steht. Dresden hat sich den Ehrentitel, die deutsche Schütz-Stadt zu sein, freilich nicht nur durch den Kreuzchor, sondern auch durch die Regsamkeit und Aufgeschlossenheit seiner Kantoreien wie der Kirchenmusikschule verdient.

Ihren besonderen Reiz erhielten die Schütz-Tage durch die Mitwirkung der anderen mitteldeutschen evangelischen Knabenchöre. Das bedeutete zugleich Bekenntnis zu einem spezifischen Klangideal: dem der Knaben- und Jünglingsstimmen. So hörte man den Johann-Walter-Knabenchor Torgau (Günther Kretzschmar), die Knabenkantorei Mittweida (Gerhard Günther), die Radeberger Chorschüler (Harry Kaiser), die Thüringer Sängerknaben (Walter Schönheit) und schließlich einen vor drei Jahren gegründeten Knabenchor aus Lauchhammer-Ost (Diakon Schwarze). Um den „jüngeren Brüdern“ der beiden mitteldeutschen Spitzenchöre nicht den Wind aus den Segeln zu nehmen, waren die Thomaner verabredungsgemäß nicht eingeladen worden. Als Gastgeber beschränkten sich die Kruzianer auf Vesper, neue Musik und die Mitwirkung im Gottesdienst. Die Staatskapelle gab die erforderliche Instrumentalstütze und ehrte dadurch ihren einstigen Schutzherrn.

Prof. Dr. Richard Petzoldt, sprach über „Heinrich Schütz in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“. Als Gewinn der Kreuzchorvesper zeichnete man neben dem vierhörigen Michaelis-

konzert von Schütz Neuaufführungen von eindrucksvollen Motetten des Kreuzkantors der Schützzeit, Michael Lohr, sowie Werke von Christoph Bernhard und Matthias Weckmann. Das Abendkonzert der Gastchöre galt, mit Ausnahme der Gesänge der Torgauer (Motetten von Walter) ausschließlich Schütz. Die Radeberger Chorschüler zeichneten sich dabei mit zwei Bekker-Psalmen und dem 111. Psalm aus. Die Mittweidaer Knabenkantorei neigte leider zu starker Romantisierung. Im Festgottesdienst traten die Thüringer Sängerknaben mit Distler-Sätzen bemerkenswert hervor. Kreuzchor, Kapelle und Gemeinde ließen das Tedeum von Schütz, eines der glänzenden Dresdner Trompeterstücke des Meisters, in eherner Wucht erstehen. Orgelmusik von Schütz gibt es nicht. So spielte Herbert Collum Bruhns, Bach und eigene Werke. Walter Schönheit bot Pachelbel und Buxtehude. Hans Otto setzte sich im Schlußkonzert für die an der Farblosigkeit französischer Orgelmusik orientierte Phantasie „Ein feste Burg“ von Willy Burkhard und für Hessensbergs Partita „Von Gott will ich nicht lassen“ ein.

Stärksten Eindruck hinterließen die von Mauersberger mit den Kruzianern in bewunderswerter Intonationssicherheit und Gestaltung gebotenen Uraufführungen. Von epigrammatischer Prägnanz sind die „Acht Sprüche aus dem Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius“ von Willy Burkhard; vor dreißig Jahren schon vollendet, jetzt erst beachtet, stellen sie ein Frühwerk dar, das bereits die Merkmale der Reife aufweist und in Kürze zu den häufig gesungenen neueren Kompositionen gezählt werden dürfte. Von Franz Herzog hörte man die in der Distlernachfolge stehende Messe „Una sancta ecclesia“, ein kühnes, anspruchsvolles dreiviertelstündiges Accappella-Werk, das im „Kyrie“ und „Gloria“ seine bedeutendsten Teile aufweist. Der Komponist nutzt ungewöhnliche Tonraumerweiterungen und Stimmteilungen. Er stützt sich auf die alte Organum-Technik. Nur ist das Ganze zu kompliziert, so daß eine Breitenwirkung schwerlich zu erwarten ist. Höchst originell gab sich die über einem gezipft zu spielenden Kontrabaß entwickelte siebenstimmige cantus-firmus-Motette „Unser Vater“ des Heidelberger Fortner-Schülers und -Nachfolgers Heinz Werner Zimmermann, dessen kürzlich von den Kruzianern uraufgeführte fünfstimmige Motette „Lobet, Ihr Knechte des Herrn“ die gewonnenen Eindrücke vorteilhaft ergänzte.

Hans Böhm



Eröffnung der Ausstellung „Bärenreiter, Kassel/Basel/London“. Der Botschafter der Bundesrepublik Deutschland Dr. von Herwarth (links) im Gespräch mit Dr. Adolf Aber vom Novello-Verlag (Mitte) und Sir Arthur Bliss, Master of the Queens' Music (rechts)

MUSICAL ENCOUNTER

London

In London fand Ende Oktober eine Begegnung deutscher, englischer und schweizerischer Musiker und Musikliebhaber statt. Deutschland war vertreten durch den Mülheimer Singkreis unter der Leitung von Hans Bril, der im Anschluß daran eine Konzertreise durch britische und niederländische Städte machte, durch Gerda Lammers (Sopran) und ihren Begleiter Martin Stephani sowie die beiden Sopranistinnen Esther Himmler und Herrad Wehrung; aus England beteiligten sich drei Chöre, The Choir of St. Bartholomew-the-Great, geleitet von Dr. Paul Steinitz, The London Bach Society (unter der gleichen Leitung) und The Springhead Ring, geleitet von Robert Armstrong und Roger Norrington. Die Schweiz vertrat das Viola-da-Gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis (August Wenzinger, Marianne Majer, Hannelore Müller und Johannes Kodj). Auch die aufgeführten Musikwerke stamm-

ten überwiegend von alten und zeitgenössischen Komponisten aus den drei beteiligten Ländern. Mit diesem Encounter sollte an eine Begegnung deutscher und englischer junger Menschen angeknüpft werden, die vor rund drei Jahrzehnten stattfand, als Rolf Gardiner mit seiner Gruppe von Sängern und Tänzern nach Deutschland kam und Georg Götsch mit seiner Märkischen Spielgemeinde und später mit dem Deutschen Singkreis in England mit Motetten von Schütz und Bach ähnlich begeistert aufgenommen wurde wie die Engländer bei uns mit ihren Volksliedern, mit Schwert- und Kontratänzen. Die damals gesponnenen Fäden, die selbst der grausamste aller Kriege nicht hatte zerreißen können, wieder fester zu knüpfen, in der gemeinsamen Liebe zu den musischen Künsten das über alle trennenden Grenzen hinweg Einende zu pflegen und zu stärken, war das Ziel dieser neuen Begegnung, die für England von Rolf Gardiner, für Deutschland

und die Schweiz von Karl Vötterle und dem Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik vorbereitet worden war.

Sie begann mit einer festlichen Eröffnung in der Royal Academy of Music, bei der vor einem geladenen, erlesenen Kreise das Gamben-Quartett Werke des Schweizers L. Senfl, des Deutschen S. Scheidt und der Engländer O. Gibbons, M. Locke und H. Purcell in Vollkommenheit vortrug. Eine Abendmusik des Mülheimer Singkreises in St. Martin-in-the-Fields bot Werke zeitgenössischer Meister aus Deutschland (Distler, Marx, Pepping, Reda u. a.) und der Schweiz (Brunner und Burkhard); in einem Konzert in der Mahatma-Gandhi-Hall setzten sich G. Lammers und M. Stephani in Gegenwart des Komponisten sehr überzeugend für den Paul-Gerhardt-Lieder-Zyklus von Ernst Pepping ein; bei einer von allen beteiligten Chören getragenen Geistlichen Abendmusik in der ehrwürdigen Kirche St. Bartholomew-the-Great erklangen europäische Kompositionen aus vier Jahrhunderten. Hier wurde das Verbindende am stärksten spürbar, indem die Sänger kein Konzert gaben, sondern einander vorsangen und sich zu der gemeinsamen christlichen Kultur des Abendlandes bekannten. Ob es nun der Kirchenchor der gastgebenden Gemeinde in seiner weiß- und -roten Ministrantentracht, die Laienchöre aus England und Deutschland oder die beiden jungen deutschen Sopranistinnen waren — immer wurde die Hingabe des ganzen Menschen an dies Tun spürbar. Der gemeinsame Gesang des Sanctus-Kanons von Clemens non papa zu Beginn und des Chorals „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ von J. S. Bach am Ende dieses Abends war ein tief bewegendes Symbol und Bekenntnis solcher Verbundenheit für Sänger und Hörer.

Anläßlich dieser Begegnung fand in den schönen Räumen des Londoner Verlags Novello & Co. Ltd. eine vielbesuchte Ausstellung des Bärenreiter-Verlages statt, die durch den Deutschen Botschafter von Herwarth feierlich eröffnet wurde. Bei einem Empfang im Hause des Deutschen Gesandten Dr. Ritter trafen sich Gäste aus Deutschland mit Mitgliedern der Botschaft und der deutschen Kolonie und englischen Freunden zu einem regen Gedankenaustausch. Da auch bei der Eröffnung der Ausstellung und bei diesem Empfang deutsche und englische Volks- und Gesellschaftslieder aus alter und neuer Zeit erklangen, wurde alles Konventionelle rasch überwunden, und es zeigte

sich, daß dies gesellige Musizieren auch bei solchen offiziellen Gelegenheiten eine wesentliche Aufgabe hat. Nach einem gemeinsamen Chorsingen deutscher und englischer Chöre in Holly Lodge kehrte man heim mit der festen Zuversicht, daß diese Begegnung der Beginn einer neuen und fruchtbaren Verbindung zwischen den beteiligten Nationen war.

Konrad Ameln

OPER IN KALIFORNIEN

Los Angeles

Seit Jahren wird das Publikum von Los Angeles, Kalifornien, auf strenge Operndiät gesetzt. Es gibt, mit Ausnahme einiger Universitätsprojekte, im ganzen Jahr keine Opernaufführungen in dieser Stadt, die über zwei Millionen Einwohner und zusammen mit den umliegenden Städtegruppen über fünf Millionen zählt; aber zu Beginn der Wintersaison „kommt die Oper“, ebenso wie der Zirkus, von San Franzisko nach Los Angeles und überfüttert uns mit 13 bis 14 Opern in ebensoviel Tagen. Wochen vorher besprechen die Zeitungen das kommende Ereignis.

Es muß zugestanden werden, daß man seitens der Operndirektion in San Franzisko nichts unversucht läßt, um Los Angeles das Beste zuteil werden zu lassen. Diese gewaltige Stadt, die seltsamerweise auf alle Bewohner anderer Städte eine magische Anziehungskraft ausübt, bemüht sich seit Jahren um ein anständiges Heim für Oper und Konzert. Leute, die für die Kultur fechten, sind im Allgemeinen nicht mit jenen Eigenschaften ausgerüstet, mit denen man physische Kämpfe gewinnt. Hier in Los Angeles haben sie einen eisernen Vorhang zu durchdringen, der um so dichter wird, je mehr Leute nach hier zuwandern. Wenn die große europäische und vorwiegend deutsche Einwanderungswelle der Dreißigerjahre nicht gewesen wäre, würde diese Stadt nicht einmal die sporadischen Kulturereignisse aufzuweisen haben, die sich mit Mühe und Not und unter größter Aufopferung ihrer Verfechter am Leben erhalten. Los Angeles hat nicht nur keine Oper, es besitzt nicht einmal ein einziges ständiges Theater, auch keinen Konzertsaal, der modernen Anforderungen entspricht. Die Schulsäle der Universitäten müssen aushelfen. Ja, nicht einmal ein einziges Kino, mit Ausnahme der „Drive-in“-Theater (Autokinos), ist in dieser Stadt im Laufe der letzten dreißig Jahre gebaut worden, obwohl sie Hollywood, das Zentrum der Filmindustrie beherbergt.

Das Repertoire brach diesmal mit aller Tradition und brachte Poulencs Oper „Die Karmeliterin-

nen" nach Los Angeles, ein Beweis für die fortschrittliche Denkkungsart der San Franzisko-Direktion, die es wagt, etwas anderes als die abgedroschenen „War-Horses" vorzusetzen. Die Veranstalter können nicht mehr tun. Sie schwimmen seit Jahren gegen den Strom. Sie finden in Los Angeles weder ein Publikum noch ein Theater. Der amerikanische junge Opernsänger muß nach Europa auswandern, um erstens etwas zu lernen und zweitens Karriere zu machen. Zwei Wochen komprimierte Kultur scheinen für Los Angeles genug, ja sogar zuviel zu sein. Ich beobachte in dieser Stadt seit 13 Jahren eine ständig abgleitende Linie. Ob Maria Callas aus diesen Gründen es abgelehnt hat, hier zu singen, ist unbekannt.

Bert Reisfeld

MUSIK IN ITALIEN

Venedig

Das XX. Festival, das eigentlich ein glanzvolles Jubiläum in jedem Sinn hätte sein müssen, ließ alles Festliche vermissen. Sogar Sinn und Ziel der Veranstaltung, Uraufführungen zur Diskussion zu stellen, wurde weitgehend vermieden. Ein Festival vom Range Venedigs kann nicht ein kurz zuvor uraufgeführtes Werk in den Mittelpunkt seiner Ereignisse stellen. Auch dann nicht, wenn die Aufführung des „Revisors" von Egk unter musikalischer Leitung des Komponisten eine Glanzleistung der Stuttgarter Oper ist, die bei ihrem Gesamtgastspiel in Venedig entsprechend gewürdigt wurde. Ebenso wenig entspricht es der Venezianer Veranstaltung, die sieben Kammermusiken von Hindemith, die er von 1921 bis 1930 komponierte, wenn auch zum erstenmal in geschlossener Folge, in den Mittelpunkt der Konzerte zu stellen und ihnen zwei volle Abende zu widmen. Auch dann nicht, wenn sie so stilvoll und ausgezeichnet gespielt werden, wie hier vom Winterthurer Collegium Musicum unter Leitung von Hans von Benda mit den glänzenden solistischen Leistungen von Andreas, Borwitzky, Heller, Müller, Giuranna und Wackwitz. In Winterthur wäre dies ein besonderes Ereignis gewesen, in Venedig wurde es ein überflüssiges; denn es hat weder dem Für, noch dem Wider eine neue Seite hinzugefügt. Das Gleiche ist von den „Gesängen aus der Gefangenschaft" zu sagen, die Dallapiccola 1941 komponierte. Ebenso sind Olivier Messiaens sogenannte kirchliche Kompositionen bekannt. Messiaen benutzt für das den gemischten Chor begleitende Kammerorchester, das die „drei kleinen Liturgien von der Gegenwart Gottes" vermittelt, sämtliche Instru-

mente, die überhaupt anwendbar sind, einschließlich der „onde Martinot", die dem süßlich-zerschmelzenden, höchsten Sopran noch einen, der menschlichen Stimme unreichbaren höheren Zuckerguß auflegen, ohne allerdings die damit beabsichtigte himmlische Wirkung und Erhebung in jene Sphären zu erreichen. Die Aufführung durch den Radiochor der Télévision Française und Musiker des Fenicetheaters unter Leitung von Marcel Coraud wurde durch die Gegenwart des Patriarchen von Venedig und die Umgebung des großen Saales von San Rocco geehrt.

Die „Solisten von Zagreb", dirigiert von Janigro, brachten Kammermusik von Milko Kelemen, Cesare Brero, nochmals Hindemith und ein sehr frühes Jugendwerk Britzens, die „einfache Symphonie", ohne damit etwas Wesentliches, weder in der Art noch in Ausführung, diesem Festival hinzuzufügen. Anfang und Ende der Veranstaltungen bildeten Konzerte, die der italienischen zeitgenössischen Musik gewidmet waren. Das erste ehrte den Nestor der Venezianer Komponisten, Gian Francesco Malipiero. Hier waren nun wirklich drei Uraufführungen zu hören: die reizvollen „Gesänge und Tänze" für Orchester, der „VI. Dialog" zwischen Clavicembalo und Orchester, bei welchem Isabell Nef sehr fein den Solopart ausführte, und der „VIII. Dialog", der „Tod des Sokrates", bei welchem Heinz Rehfuß eindrucksvoll die Baritonpartie sang. Es folgte noch „Die Passion" mit Rehfuß, Mercuriali und Laszlo als Solisten. Alle Werke wurden auf das liebevollste betreut von Nino Sanzogno. Das letzte Konzert war Werken der Italiener Bianchi, Mortari, Bucchi, Petrassi und Ghedini unter Leitung von Jasha Horenstein gewidmet. Das Duo Wallfisch mit den Solisten Rehfuß und Castagnone brachte ein Programm mit Werken von Jacques de Menasce, Alban Berg, Schönberg, Liebermann, Jolivet und Jora.

Das Gastspiel des Balletts des Marquis de Cuevas setzte den Tagen ein liebenswürdiges Glanzlicht auf und sorgte für einen festlich-beschwingten, eleganten Ausklang. Wenn er auch außerhalb des eigentlichen Musikfestspielgedankens lag, so war er darum nicht minder reizvoll. Er besaß vielmehr das, in dem Fall Bestürzende und Erschreckende: nämlich eine Art von heiterer, gelöster Befreiung aus dumpfem Druck. Das Fenicetheater bot an diesem Abend das während dieses Festivals seltene, glanzvolle Bild von einst,

das nicht nur äußerlich, sondern auch wesentlich ein Merkmal früherer Venezianer Musikfeste war.

I. D. Ungerer

*

Perugia

Das Kirchenmusikfest „Sagra Musicale Umbra“ nimmt in Italien eine besondere Stellung ein, weil hier seit Bestehen nur geistliche Musik von hervorragenden internationalen Kräften aufgeführt wird. Die ersten Tage waren Werken von Bach und Händel gewidmet, dargeboten von Solisten, Chor und Orchester des Berliner Rundfunks. Unter Franz Konwitschny wurde im Theater Horlachi die Johannespassion aufgeführt, die einen starken Eindruck hinterließ. Die Berliner bewährten sich auch mit der Aufführung von Händels Spätwerk „Jephta“. Helmut Koch, der sich besonders der Pflege Händelscher Musik widmet, hat mit viel Liebe und Einfühlung dies Oratorium einstudiert und sich selbst damit das beste Zeugnis eines ausgezeichneten Chormeisters gegeben. Am meisten fesselten die Berliner aber durch eine erschütternde Wiedergabe der h-moll-Messe, die auf die Zuhörer einen solchen Eindruck machte, daß das ganze „Sanktus“ wiederholt werden mußte.

Für Italien ganz unbekannte Werke brachte das Prager Orchester unter Vaclav Smetacek: von Fiebich „La caduta di Arkan“, von Suk „Meditatione su Corale di San Venceslao“, von Ostreil „Via Crucis“ wie von Foerster die 4. Symphonie. Als Erstaufführung in Italien erklang das „Requiem“ von Dvořák, gesungen vom Mährischen Akademischen Chor und einem gemischten Kinderchor aus Brünn. Es war wohl eine gute Aufführung, jedoch etwas gestört durch die ungünstige Akustik in der Augustinerkirche. Die Wiener boten Ausgezeichnetes. Sie veranstalteten in dem prächtigen und akustisch einwandfreien Rathaussaal eine Gedächtnisfeier für den Venezianer Meister Giovanni Croce. Unter ihrem Chormeister H. Gillesberger brachten sie Werke eines einst berühmten, heute kaum dem Namen nach bekannten Meisters zu Gehör, deren Partituren der Musikhistoriker R. Nielsen in der Bibliothek des Liceo Musicale in Bologna aufgefunden und für das Musikfest in Perugia bearbeitet hatte. Motetten und Messen voll blühender Melodik, wirklich geschaffen für einen kleineren, gutgeschulten Chor. Zum 500jährigen Geburtstag von Giovanni Gabrieli erklangen bedeutende Werke, darunter besonders eine Messe für drei Chöre und zwei Orgeln, wie sie zur

Zeit von Gabrieli in der Markuskirche in Venedig im Brauch war. Der Chor der Wiener Singakademie vermittelte hervorragend diese Meisterwerke aus der Blütezeit der Kirchenmusik in Venedig. Aber noch viel mehr fesselte die Aufführung einer Grabesmusik von Antonio Caldara, der 1670 in Venedig geboren und als kaiserlicher Vizekapellmeister 1736 in Wien gestorben ist. Diese Passionsmusik: „Il Re del Dolor“, ein imponierendes Werk aus der Glanzepoche des Musiklebens am Kaiserhof, fand natürlich besonders bei den Musikhistorikern und Kritikern das größte Interesse. Die Aufführung war eine ganz ausgezeichnete Leistung, getragen von Solisten, dem Wiener Chor, dem Orchester des Berliner Rundfunks. Sie alle vereinte der junge Florentiner Kapellmeister Bruno Bartoletti. Dem Geist dieses Musikfestes entsprechend, brachte der letzte Abend nach Form und Inhalt etwas für Perugia ganz Neues: die Uraufführung von drei Balletten mit biblischem Inhalt: „Adam und Eva“ von Nino Rota, „Der verlorene Sohn“ von Serge Prokofjeff und „Moses“ von Darius Milhaud. Da die Aufführung der Mailänder Scala übertragen war, das Orchester dieses Instituts unter Luciano Rosada spielte, ergaben sich bedeutende Leistungen. Die Ballettgruppe bewährte ihren Weltruf, aber auch dem Ballettmeister Aurelio Milloss darf man die größte Anerkennung nicht versagen.

E. J. Luin

JUNGE KOMPONISTEN IN HOLLAND

Bilthoven

Es gibt eine Richtung im zeitgenössischen Musikschaffen, die man in den Niederlanden nur aus Zeitungskritiken über ausländische Musikfeste und, im günstigsten Falle, durch ausländische Rundfunksender kennt, oder besser eben nicht kennt: die Dodekaphonie. Diese Lücke wird nun von der Stiftung Gaudeamus ausgefüllt, die einmal im Jahr junge Komponisten aller Richtungen vereinigt, fruchtbare Auseinandersetzungen vermittelt, vorher ausgewählte Werke in Konzerten einem kleinen, doch sachverständigen Publikum und, durch Einschaltung des Rundfunks, auch einem größeren Kreis vorführt. Daß dieses Streben nicht immer die gewünschten Früchte trägt, ist zu erwarten; doch wird gar mancher junge Tonkünstler durch Diskussionen über aktuelle Fragen, durch kritische Auseinandersetzungen mit dem Schaffen seiner um die gleichen Probleme ringenden Kunstbrüder aus seiner Isoliertheit gerissen und nachhaltig befruchtet. Damit ist das

Bestehen und eine Förderung dieses Komponistenforums gerechtfertigt. Die künstlerische Leitung lag in den berufenen Händen von Wolfgang Fortner und dem in England ansässigen Ungarn Matyas Seiber; beides Persönlichkeiten, die nicht nur mit einigen Werken von ihrer Reife überzeugten, sondern auch mit Vorträgen über aktuelle Probleme, welche die Beziehung von Musik zu Theater, Film und Hörspiel behandelten. Der Zufall wollte, daß der von einer Rundfunkgesellschaft ausgeschriebene Preis zwei Zweiundzwanzigjährigen zufiel: Peter Schat (Utrecht) und Otto Ketting (Amsterdam). Schat hat es mit seinem Septett für Flöte, Oboe, Baßklarinette, Horn, Cello, Klavier und Schlagzeug sich und dem Publikum mit seinem ehrlichen Glaubensbekenntnis zu Webern nicht leicht gemacht, doch zu berechtigten Erwartungen Anlaß gegeben. Ketting äußerte sich etwas gemäßigter, allerdings auch weniger innerlich gespannt. Auch das dritte Werk dieses niederländischen Programms, die „Sieben Aphorismen“ von Jan Wisse (Amsterdam, geb. 1921) gingen von Webern aus. Derartige komprimierte Klänge, die vorbei sind, bevor man sich auf sie besinnen kann, sind unmöglich bei einmaligem Hören zu beurteilen. Es wäre deshalb begrüßenswert, wenn in Zukunft derartige Werke wenigstens einmal wiederholt würden.

Das zweite Konzert sollte einen Eindruck vom Schaffen des Auslands vermitteln. Da die Auswahl mit Ausnahme eines Duos des Franzosen F. B. Mache derartig unter jeder üblichen Norm blieb und teilweise auch nicht unter den gangbaren Begriff „moderne Musik“ fiel, erübrigt sich eine Aufzählung von Namen, jedoch nicht ernste Kritik an einer Jury, die entweder gänzlich mißgegriffen hat, also unsachverständig ist, oder durch die geringe Anzahl eingesandter Werke gezwungen war, das am wenigsten Talentlose auszuwählen. Auch das letzte Konzert hinterließ gemischte Eindrücke. Es zeigte wieder einmal deutlich, mit welchen Problemen der werdende Komponist zu kämpfen hat, und wie schwer es ist, sich von den großen Vorbildern der modernen Tonkunst loszureißen. Ein eigenwilliges Talent ist ohne Zweifel der Schönbergianer Klaus Huber (Schweiz, geb. 1924). Wie steril dieselbe Technik jedoch in den Händen eines unreiferen Komponisten wird, bewiesen die im Experiment steckengebliebenen „Vier Lieder“ für Mezzosopran von Jan van Vlijmen (Holland, 1935). Ein belgischer Epigone ohne ein Fünkchen Persönlichkeit, ein Tscheche, dessen viele Noten recht unterhaltend

klangen, und die konzertante Musik eines Rotterdamer Violinisten vervollständigten das mit großer Hingabe vom Brabanter Orchester und seinem aktiven Dirigenten Hein Jordans dargebotene Schlußkonzert. Sylvia van Ameringen

WENIG ZEITGENÖSSISCHES

Besançon

Mit zahlreichen Veranstaltungen bot das 10. Internationale Musikfest in Besançon eine reiche, vielleicht allzu vielfältige und willkürliche Auswahl, die von Chr. Ph. E. Bach bis in die Gegenwart reichte, wobei das ausgesprochen zeitgenössische Schaffen allerdings nur dürftig vertreten war durch die Namen Messiaen, Hindemith und Malipiero. Von diesem erklang als Uraufführung ein Konzert für zwei Klaviere. Die Arbeit gehört einer Reihe von acht Werken an, die in den beiden letzten Jahren entstanden sind und den Titel „Dialoghi“ führen. Malipiero bedient sich hier gewisser Handgriffe aus dem Bereich der Zwölfton-Technik. Diese Seitenblicke zur Dodekaphonie gehen jedoch niemals über das rein Formelle hinaus und lassen die diatonische Wesensart seiner sonstigen Schreibweise unberührt. Dieses Doppel-Klavierkonzert ist voller Unruhe, düster, tiefsinnig, grüblerisch, möglicherweise auch pessimistisch gefärbt. Es liegt etwas anderes als abstrakte Gedankenarbeit vor, nämlich eine echt menschliche Aussage, die sich ob ihrer gequälten Offenherzigkeit nicht zu schämen braucht. Das belgische Duo Reding-Piette, mit straffer und beherrschter Darstellungskraft, dazu das Pariser Orchestre National unter Raphael Kubelik verhalfen dem Werk zu einem eindeutigen Erfolg.

Harald Strauss

MODERNE MUSIK IN ARGENTINIEN

Buenos Aires

Anläßlich des 75. Geburtstages Igor Strawinskys bot Juan José Castro mit dem argentinischen Nationalorchester und dem Chor der „Radio Nacional“ die amerikanische Erstaufführung des „Canticum Sacrum ad Honorem Santi Marci Nomini“, nachdem er Wochen vorher Strawinskys Chorvariationen über Bachs Weihnachtschoral dirigiert hatte. Der „Canticum Sacrum“ ist nach dem Vorbild der Markuskirche zu Venedig ein tönender Fünfkuppelbau, der um eine Mittelachse schwingt. Höchste Weisheit des Stimmgefüges als vergeistigte Synthese von altniederländischer Kanon-, Imitations-, Engführungs- und Kriebgangtechnik, auf ein konzessionsloses, polytonales Prinzip angewendet, ruft dadurch,

daß jede Chorstimme in ihrer individuellen Tonart ohne Rücksicht auf romantische Zusammenhangsgesetze beharrt, jene tiefe Mystik hervor, die den Text in seiner Innigkeit oder visionären Kraft zu Tonbildern von genialer Prägung und von leuchtend farbigen Wirkungen wie riesige Glasstiftmosaikern byzantinischen Stiles zu erheben weiß. Castro führte ferner erstmalig in Südamerika Alban Bergs „Lulu“-Suite und die wenig interessante „Monopartita“ Honeggers auf, sowie „Vier Sinfonische Meditationen“ von Olivier Messiaen, Hindemiths „Harmonie der Welt“, die vor zwei Jahren vom Komponisten in Buenos Aires dirigiert wurde, die „Quattro Stagioni“ von Malipiero und Bartóks „Tanzsuite“. Eine ungewöhnlich temperamentvolle Wiedergabe von Bartóks „Konzert für Orchester“ durch den ungarisch-nordamerikanischen Dirigenten Antal Dorati war einer der Höhepunkte dieser Konzertreihe, während Sergiu Celebidache keine Neuheiten bot, sondern mit Werken impressionistischen Stiles seine Dirigentenspezialität erneut bewies. In den „Amigos de la Música“ dirigierte Castro die herrlichen Madrigal-Chöre Dallapiccolas über Texte von Michelangelo „Il Giovani“. Die von Juan C. Paz gegründete Vereinigung für „Neue Musik“ brachte anläßlich ihres zehnjährigen Bestehens unter Theodor Fuchs das schon 1924 geschriebene „Oktandre“ von Edgar Varese, das seine in knappste Formen geprägte Inspiration bewahrt hat, Anton von Weberns „Konzert für neue Instrumente“ mit den frappanten Schatteneffekten seines Mittelteiles sowie Strawinskys 1953 entstandenes „Septett“, dessen grandiose Passacaglia die zwei folgenden Sätze weit übertrifft.

Die starke Aufgeschlossenheit des jungen argentinischen Musikpublikums für moderne Musik fand ein vitales Zentrum in der seit fünf Jahren bestehenden „Gesellschaft für Kammerkonzerte“, wo Pedro Valenti Costa die südamerikanische Erstaufführung von Carl Orffs „Catulli Carmina“ brachte. Es folgten Benjamin Brittens 1948 entstandene „Kantate vom Heiligen Nikolaus“ mit einfachem, stilbuntem Chorsatz sowie die Uraufführung der von Messiaen beeinflussten Partitur „Delires“ des argentinischen Komponisten Rodolfo Arizaga (nach Dichtungen Rimbauds) für Sopran, Frauenchor, Celesta, Harfe, Vibraphon, Martenot-Wellen und Streicher. Bezeichnend für die Bartók-Begeisterung dieses jungen Publikums waren zwei ausverkaufte Klavierabende von Andor Foldes mit einem ausschließlich Bar-

tók gewidmeten Programm, das mit stupender Meisterschaft in technischer und interpretativer Beziehung durchgeführt wurde. Sicher war Foldes neben dem Nordamerikaner Abbey Simons der am hellsten leuchtende Stern am reichbestückten Klavierhimmel Argentinien. Die blutvolle Weitriffigkeit seiner Klavierhand, die makellose Durchsichtigkeit seiner Technik und seine unfehlbare Stilprägnanz von Bach bis Bartók führten ihn zu hinreißenden Wirkungen, die ihren Höhepunkt mit dem ersten Klavierkonzert Beethovens in den „Amigos de la Música“ erreichten. Er wird als authentischer Gestalter des großen Ungarn tiefe Auswirkungen auf die jungen Pianisten Argentinien ausüben. Wenig günstige Eindrücke hinterließ die Gruppe der Wiener Sängerknaben unter Leitung von Hellmuth Froschauer. Starke Ermüdungs- und Erkältungserscheinungen beeinträchtigten Mozarts „Bastien“, und erst bei Lortzings „Opernprobe“ und Haydns „Apotheker“ kam es zu ausgeglichenerer Darstellung. Mit kirchlichen Werken Mozarts und Schuberts melodiengesättigter Jugendmesse in G-dur zeigte der Chor präzise Schulung, wenn auch der jugendliche Solist der schweren Solopartie nicht gewachsen war. Unter den Konzertsolisten ragten der tschechische Pianist Rudolf Firkusny, der französische Meistercellist Pierre Fournier, das unvergleichliche Klavierquintett Chigiano aus Siena, die italienischen Pianisten Gorini-Lorenzi mit Werken für zwei Klaviere, der spanische Harfenvirtuose Nicanor Zabaleta (Händel und Ravel mit Orchester) und der unvergleichliche Gitarrist Andres Segovia hervor, während der Geiger Igor Oistrach, der Sohn seines großen Vaters David, nur schwache Ausstrahlungskraft besitzt. Das Orchester vom „Radio Nacional“, das mit dem englischen Dirigenten Eugen Goossens nur spärliche Höhepunkte erreichte, bot unter Albert Erede den Zyklus der Beethovenschen Sinfonien, der mit einer glanzvollen „Neunten“ im Teatro Colon gekrönt wurde. Das Quartett der „Wagneriana“ wiederholte den Zyklus der Streichquartette Beethovens mit bemerkenswerter Ton- und Stilqualität bei einer gegenüber dem Vorjahr stark gesteigerten Publikumswirkung.

Die Nichtverlängerung des Vertrags mit dem im Juli 1956 ernannten Direktor des Teatro Colon Jorge D'Urbano begünstigt die Lösung des schweren Konfliktes zwischen der Stadtverwaltung und den Musiksyndikaten, in dessen Verlauf beide Städtische Orchester entlassen wurden. Unter Leitung von Dr. Ricardo E. Richelet wurde ein neues

Direktorium eingesetzt, dem auch der Professor für Musikwissenschaft an der Universität Montevideo, Dr. Kurt *Pahlen*, angehört. Die Verhandlungen auf Wiedereinsetzung des Opernorchesters und des Sinfonieorchesters der Stadt Buenos Aires stehen günstig. Man beabsichtigt eine durchgreifende Modernisierung der Bühne in technischer Hinsicht, so daß, wenn auch die Opernspielzeit für 1957 ausfiel, doch für 1958 anlässlich der 50-Jahr-Feier des Opernhauses eine internationale Spielzeit von besonderem Glanze bevorzustehen scheint. *Johannes Franze*

34. DEUTSCHES BACHFEST

Eisenach

Hunderte von festlich gestimmten Bachverehrern aus ganz Deutschland trafen sich aus Anlaß des 34. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in der Geburtsstadt des Thomaskantors. Bach-Haus, Wartburg, Schloß und Kirchen Eisenachs bildeten den beziehungsreichen äußeren Rahmen dieses Musikfestes, das vom Direktor des Bach-Hauses, Conrad *Freyse*, gründlich vorbereitet und geleitet wurde. Der Eröffnung gingen Veranstaltungen voraus, die durch ihre Programme mit Werken Eisenacher Kantoren, Organisten und Hofmusiker des 17. und 18. Jahrhunderts auf die beachtliche musikalische Tradition Eisenachs nachdrücklich hinwiesen. Neu im Ablauf eines Bachfestes war eine Orgelstunde mit Improvisationen über kontrapunktische Formen nach dem Vorbild der Organistenprüfungen der Bachzeit mit Johannes-Ernst *Köhler* (Weimar) und Uwe *Roehl* (Schleswig). Zur Eröffnung mit einer Ansprache von Prof. Hanns *Pischner* sowie zu einem Orchesterkonzert der Landeskapelle Eisenach unter Hans *Gahlenbeck* mit Werken der Söhne Bachs und Mozarts hatten sich die Teilnehmer im Palas der Wartburg versammelt. Ein Kammerkonzert der „Camerata musicale“ (Berlin) mit Werken deutscher und französischer Meister des Barock und die Aufführung der „Kunst der Fuge“ in einer Einrichtung für Kammerorchester von Herbert *Collum* durch Mitglieder der Staatskapelle Dresden wurden zu künstlerischen Höhepunkten. Ein Chorkonzert der Landeskirchenmusikschule Dresden unter Martin *Flämig* mit weltlicher Chormusik des 16. bis 20. Jahrhunderts, das Konzert des Thomanerchores mit Werken von Thomaskantoren von Georg *Rhau* über Bach bis zu Günther *Ramin* und Kurt *Thomas*, ein zweites Orchesterkonzert der Eisenacher Landeskapelle mit Kurt *Stiehler* und Agnes *Giebel* als Solisten rundeten das Pro-

gramm und schufen beglückende musikalische Eindrücke. Eine Fahrt durch den Thüringer Wald führte die Teilnehmer am letzten Tage noch zu den Arnstädter Bachstätten. Wenn man das Eisenacher Bachfest vielleicht auch nicht zu den glanzvollsten der vergangenen Jahre zählen kann, so hat es aber durch die starke Beteiligung einheimischer Kräfte (vor allem der Chöre unter der verdienstvollen Leitung von Erhard *Mauersberger*, der „Arbeitsgemeinschaft für alte Musik“ unter Leitung von Karl-Heinz und Lotte *Hooge*) bewiesen, daß die lebendige Pflege des Bachschen Werkes in Eisenach auf einer beachtlichen Höhe steht. *Hans Rudolf Jung*

ARBEITSTAGE FÜR NEUE KIRCHENMUSIK

Heidenheim

Die zum 11. Male durchgeführten Arbeitstage gaben mehr als die Tagungen der vergangenen Jahre zur Besinnung über die Situation der neuen Kirchenmusik Anlaß. Zumal ein Vortrag Helmut *Bornefelds* über die von Adorno aufgeworfene Problematik zeugte von dieser Tendenz. Kann die Kirchenmusik im Vergleich mit der säkularen Musik ein eigenes Bewegungsgesetz in Anspruch nehmen? Oder muß sie resignieren vor der unerfüllbaren Forderung, zugleich den historisch geprägten Bedürfnissen der Liturgie und der geistigen Situation der Zeit im musikalischen Werk zu genügen? Sicher ist jedenfalls: Nicht an der Kapazität der Hörer, sondern an der inneren Wahrhaftigkeit der Werke entscheidet sich die Lebensfrage der neuen Kirchenmusik.

Einen bedeutenden Platz im Heidenheimer Programm nahm auch diesmal die choralgebundene Literatur ein; so etwa von Helmut *Bornefeld* die Choralpartita VIII „Das Tedeum deutsch“ für Orgel (J. *Widmann*), in der sich mosaikhaft eingesetzte Farbigkeit und hymnisch große Geste in glücklicher Form vereinen, und die lichte, schmuckhaft anmutige und musikantische Choralsonate II „Auf meinen lieben Gott“ für Flöte und Orgel (uraufgeführt mit Lore *Dähn-Wehrung*, Flöte). Die Chormusik spiegelt am deutlichsten das Dilemma der kirchenmusikalischen Situation, da bei ihr — in Gestalt des *cantus firmus* — die geistige Bindung an die Tradition schon im musikalischen Material präsent ist. Für *Bornefeld* wird aber die damit gesetzte Spannung geradezu zum Anreiz seines Schaffens. Der Choral zeugt noch einmal große Form, in der sich sein Gehalt gesteigert wiederholt, aber er vermag es nicht mehr als lebendige,

sondern nur noch als ausdrücklich historische Gestalt. Darum erscheint er nicht als einzuschmelzende Substanz, sondern als deutlich gekennzeichnetes Zitat, das nicht etwa Anrufung von Autorität, sondern rein die Erinnerung eines Vergangenen meint, und dessen Härte jede naive direkte Aneignung verwehrt. Gerade in solcher Versagung, die dabei doch dem Zauber des Schönen nicht einfach entsagt, bezeugt diese Musik ihre innere Wahrheit, erweist sie sich in hohem Maße als situationsgerecht.

Anders sucht Siegfried Reda in seinen neuesten Arbeiten das Problem einer modernen Choralmusik zu lösen. Der cantus firmus erscheint hier nicht mehr unantastbar als Zitat, sondern geht als in differenzierter Technik zu verarbeitendes Tonmaterial in die musikalische Grundsubstanz der Komposition ein. Die Spannung zwischen historischem Gehalt und modern-musikalischer Organisation wird nicht, wie bei Bornefeld, im Ablauf der sich aus dem Gegeneinander der verschiedenen musikalischen Ordnungen erzeugenden Form ausgetragen, sondern schon in die Aufbereitung des Materials einbezogen. Indem der Choral, unter Absehen von seiner ideellen Komplexität, nur noch als Konfiguration von Tönen gilt, kann eine Versöhnung der Gegensätze mit „rein“ musikalischen Mitteln (nach dem Leitbild von Musik als reinem „Spiel der Töne“) versucht und der verfremdende Effekt des Zitats vermieden werden. Man wird aber bei allem Respekt vor Redas großem Können fragen müssen, ob sich ein Dilemma von wesentlich geistigem Rang, wie es die Situation der Kirchenmusik bestimmt, einseitig auf der Ebene der musikalischen Technik bewältigen läßt. Reda erprobt sein Verfahren zunächst an der Form des Choralvorspiels, das im Unterschied zum Orgelchoral die Tonsubstanz des cantus firmus in freier Weise verarbeitet. Die „Vorspiele zu Psalmliedern“ (uraufgeführt) bringen kurze, charakteristische, formelhaft einprägsame Stücke von differenzierter innerer Struktur. Auch in dem freien Orgelwerk „Präludium, Fuge und Quadruplum“ ist in die Technik der Substanzgewinnung ein cantus firmus als klangbindender Hintergrund einbezogen. Das vom Komponisten mit großer Meisterschaft interpretierte Werk dokumentiert ein starkes Bemühen um eine wahrhaft orgelgerechte Musik, indem es zum ersten Male nicht nur die Farbwerte der Orgel, sondern auch das spiel- und registriertechnische

Detail in den Gesamttaufbau des Werkes einschmilzt.

Damit ist nur ein schmaler, aber für die Tendenzen der Heidenheimer Arbeit kennzeichnender Ausschnitt aus dem reichhaltigen Programm genannt, das neben Werken des Heidenheimer Kreises solche von Schönberg (Orgelvariationen), David, Burkhard, Hindemith und einige Orgelbearbeitungen Bornefelds enthielt. Hervorzuheben ist Redas Hymnus „*Verbum supernum prodiens*“ (für Sopran, Chor, Streicher und Orgel), der die Handschrift der größeren Vokalwerke um die Möglichkeiten des instrumentalen Apparats erweitert und in eigenständiger Verarbeitung Strawinskyscher Techniken eine großartige, im Ansatz oratorische Wirkung erzielt. Starken Eindruck hinterließen Bornefelds „*Hirtenlieder*“ für tiefere Singstimme und Orgel nach Texten rumänischer volkstümlicher Weihnachtslieder (in der Übertragung Bartóks); Stücke von kostbarem Glanz und eindringlich sprechender Gebärde und einer Schönheit, die um so reiner aufstrahlt, je weniger sie verschweigt, daß sie um das Entsetzliche weiß, das einmal, in der Mitte des Zyklus, in erschütternden Schreien durchbricht.

Hellmut Haug

KULTURTAGE

St. Veit a. d. Glan

Die Kärntner Stadt St. Veit an der Glan veranstaltete Kulturtage, die einen Querschnitt durch die zeitgenössische Kunst Österreichs boten und in Referaten aktuelle Probleme zu beleuchten versuchten. So erörterte Cesar Bresgen die Frage, ob in Österreich eine musikalische Entwicklung auf Grund der alpenländischen Folklore möglich sei. Die Konzerte mischten traditionsbewußte Werke mit avantgardistischen Versuchen; das Erfreulichste waren wohl die vokalen Darbietungen: der Klagenfurter Madrigalchor sang, neben einer Uraufführung seines Leiters Günther Mittergradnegg, Chöre von Anton Heiller, Norbert Artner, Helmut Eder, Hans Stadelmair und Hans Erich Apostel. Erwin Christian Scholz begleitete selbst die Uraufführung seines Liederzyklus durch Helen Richardson; Maria Wentz interpretierte Rilke-Lieder des Linzer Domkapellmeisters Joseph Kronsteiner, mit einer Solobratsche (Dora Streicher), am Flügel Robert Keldorfer, der auch alle Klavierbegleitungen besorgte. Dazwischen hörten wir eine Violoncellsonate von Franz Hasenöhrle und ein Streichquartett von Wilhelm Waldstein durch das Schweyda-Quar-

tett; dieses vermittelte, außer einem Quartett Kurt Schmideks, auch eines der „Zwölftonspiele“ des alten Josef Matthias Hauer. Hans Florey blies eine reizvolle Flötensonate Cesar Bresgens. Walter Fleischmann spielte eine Klaviersonatine über „Elisabeth und ihr Sternenzeichen“ von Robert Keldorfer; dazwischen gab es eine entzückende kleine Hausmusik für Flöte, Geige und Bratsche von Fritz Racek. Hans Jellinek sprach vor einem kammermusikalischen Hintergrund die Sentenzen seiner Miniatur „Selbstbildnis des Marc Aurel“. Problematisch blieben in ihrer Webern-Nachahmung die beiden jungen Neutöner Friedrich Cerha und Gerhard Lampersberg.

Egon Kornauth

MOHLER, CHOPIN, DAVID

Stuttgart

Das 1. Symphoniekonzert des Württembergischen Staatsorchesters in der neuen Spielzeit fiel zeitlich mit dem zehnten Jahrestag von Ferdinand Leitners Wirken als Generalmusikdirektor der Stuttgarter Staatsoper zusammen. Sie ist in dieser Zeit eine der Elite-Opern Deutschlands geworden; es wäre aber ungerecht, daneben zu übersehen, was Leitner als Leiter der Staatsorchesterkonzerte geleistet hat. Unbeirrt von gewiß nicht geringen traditionalistischen Widerständen hat er diesen Konzerten einen Stil eingeprägt: fast in jedem gibt er einem zeitgenössischen Werk die Chance, sich neben dem großen Erbe der Vergangenheit zu bewähren. Diesmal stand des 49jährigen Stuttgarter Hochschullehrers Philipp Mohler „Sinfonisches Capriccio“ als Erstaufführung auf dem Programm. Ein zweisätziges Stück für großes Orchester, das den Komponisten als phantasievollen Klangkombinierer und Kenner instrumentaler Effekte zeigt. Eine langsame Einleitung läßt zwei Hauptthemen gewissermaßen aus einem sinfonischen Urnebel steigen, die dann im Hauptsatz ihr Profil gewinnen und in einer Art von Durchführung ihr kapriziöses Spiel treiben. Es fehlt nicht an satztechnischen Feinheiten und klanglichen Sensationchen; zur überzeugenden Einheit, die auch ein Capriccio mit all seinen Launen braucht, wollen sie sich aber nicht fügen. Das Stück zerflattert in seine, oft reizvollen, Episoden. Das konzertante Chopin-Repertoire zu bereichern hatte sich Hubert Giesen vorgenommen. Er fügte als Bearbeiter zwei virtuoson Chopin-Stücken, der „Grande Polonaise“ in Es-dur op. 22 und dem vorangehenden Andante spianato den Klavier-Bolero in a-moll, op. 19, hinzu und gewann damit eine Art von zyklischem Werk, das er einfach

„Bolero, Andante und Polonaise“ nennt. Nun liegt nur eine Instrumentation der Polonaise von Chopins Hand vor. Giesen verstärkte sie durch Trompeten, kleidete das Andante, ein Stück bezaubernder früher Chopin-Lyrik, und den Klavierbolero in ein sehr dezentes Orchestergewand, und so präsentierten sich die drei Teile als eine brillante, durch den tänzerischen Charakter der Ecksätze vereinheitlichte Virtuosenmusik. Branka Musulin war mit Feuer und kantabler Zartheit, mit perlenden Skalen und kraftvollem Rhythmus am Werke.

Das berühmte Spottwort, Bruckner habe nur eine einzige Symphonie, die aber neun Mal geschrieben, werden auch die schärfsten Gegner Johann Nepomuk Davids auf sein neues, symphonisches Werk nicht anwenden können. Die 7. Symphonie, die mit dem Südfunkorchester unter Hans Müller-Kray erfolgreich uraufgeführt wurde, ist vor allem das Werk eines eminenten Kontrapunktikers. Das dichte, beziehungsvolle Gewebe musikalischer Gedanken breitet sich schon beim Eintritt des gewaltigen Hauptthemas mit seinen Nonen- und Septimensprüngen aus; es exponiert im ersten Satz vielfältiges thematisches Material, wandelt es in einem sehr plastischen, bisweilen an Mahlers Klangwelt erinnernden Scherzo ab und gipfelt in einem Variationssatz, wo des Komponisten Kombinatorik Triumphe feiert. Aber weniger als in früheren Symphonien Davids wird der Satz überfrachtet, undurchsichtig. Er verbirgt seine kontrapunktische Virtuosität hier mehr, als daß er sie zur Schau stellt, wie überhaupt ein Zug zur Zurückhaltung, in der — oft bemerkenswert ausgesparten — Instrumentation auch zur sinnlichen Farbfreude spürbar ist. Das klassische Orchester, nur durch Xylophon und Glockenspiel bereichert, genügt dem Komponisten dabei, wie auch die äußeren Maße mit einer halben Stunde Spieldauer alles andere denn bombastisch sind. So ist ein meisterliches Werk entstanden, das im Rhythmus von Davids symphonischem Opus einen leichteren, doch keinesfalls ungewichtigen Akzent setzt. Musik, die es dem Hörer nicht bequem macht und Mitdenken verlangt, die aber, der starke Beifall bewies es, weit von papierener Blutlosigkeit ist.

Kurt Honolka

NEUE MUSIK

Gelsenkirchen

Die von Karl Riebe ins Leben gerufenen, von ihm geleiteten und inspirierten Casino-Konzerte bilden im Kulturleben der Stadt Gelsenkirchen einen bedeutenden Faktor. Bemerkenswert ist

ihre Programmgestaltung. Sie bedenken mit starkem Akzent das zeitgenössische Schaffen; wenden sie sich aber der Überlieferung zu, so meiden sie geschickt die immer wieder begangenen Pfade. Jüngst war dort das *Schuster-Quartett*, Leipzig, zu Gast. In makellosem Ensemblespiel und mit faszinierender technischer Sicherheit hörte man je ein Werk von *Béla Bartók*, *Bohuslav Martinu* und *Dimitrij Schostakowitsch*. Das 2. Streichquartett Bartóks ist fast bedrängend in der Fülle seiner Gedanken, fast asketisch in der Ökonomie der Klangmittel, fast abstrakt in seiner Aussage. Sein tiefer Ernst machte in der erschöpfenden Interpretation starken Eindruck auf die Zuhörer. Von nicht geringem rhythmischen Elan erwies sich das 2. Streichquartett Martinus. Daß Schostakowitsch ein Musiker von hohem Rang ist, bewies er nicht nur mit dem Reichtum seiner oft pittoresken Einfälle, sondern insbesondere mit der Kraft seines weitatmigen Adagios.

Hans Pfitzner und seinem Apostel Walter Abendroth war ein anderes Konzert gewidmet. Von dem 1949 verstorbenen „letzten Romantiker“ hörte man von Essener Kammermusikern mit Karl Riebe das Sextett für Klavier, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Klarinette, ein spätes Werk, das selten zu hören ist. Vergebens sucht man in diesem fünfsätzigen Stück die Intensität romantischen Expressivos; es ist vielmehr auf dem Boden eines ganz persönlichen Stils gewachsen. Hans Lüttgen sang mit bedachtem Empfinden eine Auswahl Pfitznerscher Lieder. Der Komponist Walter Abendroth, der einer Einladung, dieser Veranstaltung beizuwohnen, gern gefolgt war, stellte sich mit melodisch herben Gesängen zu polyphon geformtem Instrumentalpart nach Gedichten von Georg Trakl und Ludwig Höltz vor, zwei Trilogien, die ihre unmittelbare Wirkung nicht verfehlten. Danach hoben Günter Vollmer, Wilhelm Ullmann, Helmut Wimmer und Willy Lüddecke das Streichquartett op. 27 des sechzigjährigen Komponisten aus der Taufe. Es besteht aus einem einzigen, aber vierteilig gegliederten Satz und formuliert in stetem Wechsel harmonischer und rhythmischer Elemente fesselnde Ideen zur wohlgerundeten Ganzheit.

Heinrich Schmidt

MOZARTS OPERNKUNST

Wuppertal

Zwölf deutsche Bühnen boten „Die Zauberflöte“ zum Spielzeitbeginn. Wo fand man die Konvention so sehr zugunsten einer vergleichslos geheimnisvollen Dämonie beiseitegeräumt, wie bei

der Neuinszenierung in Wuppertal? Mit einem sechsstufigen Treppenhalbrund schuf Heinrich Wendel den Grundbau für eine Bilderfolge von phantastischer Steigerungskraft. Tamino steht sofort inmitten eines schlangengleichen Riesenskraters mit schauerlich belebten Rändern und Klüften. Der Nachthimmel, messerscharf von der Mondsichel durchschnitten, zeigt sich schon mit der nächsten Szene in ein halbmattes Graugrün verzaubert. Die Lichtregie dominiert; mit Aufbauten wird sparsam verfahren. Ein Kugelkäfig für Pamina, tafelförmige Steintore, ein paar spitze Pinien sind Symbol menschlicher Unfreiheit oder übermenschlicher Freiheit. Der Chor, mit stilisierten Fächerblattmasken versehen, bildet Sphinxalleen vor dem Prüfungstempel. Entstellte Torsi tragen Rauchfackeln. Die Versenkung unter der schwebenden Kreisplatte wird immer bedeutsamer: Etage um Etage gelangt das Paar in die Höhlen der Erde hinunter.

Oberspielleiter Georg Reinhardt läßt das unheimlich Erhabene und das komisch Naive überall an den Rändern zusammenfließen. Ein Musterstück der Art ist schon der Rückzug der ylbrynnner-köpfigen Mohren, wenn sie der Bannstrahl von Papagenos Glockenspiel trifft. Die auf Kreisform orientierten Aufstellungen der Priesterchöre wirken locker, von innenher fest und als Kampfpositionen gegen ein drohendes Chaos unglaublich ruhig. Die Geharnischten singen aus einem Basalttor heraus, dessen Reliefs etwas von der Majestät altmexikanischer Götter an sich haben. Hans-Georg Ratjen hat im Musikalischen Ausnahmewert auf feine Stufungen, Schichtungen und Mischungen in der Duett- bis Quintettbesetzung gelegt. Zum Wuppertaler Ensemble gehören jetzt auch Käthe Maas (Pamina) als ideale Zwischenfachsängerin und Georg Nowak, der aus Papageno einen aggressiven bauernschlaun Prachtburschen macht.

Heinrich v. Lüttwitz

*

Hamburg

Mozarts Jugendoper „La Finta giardiniera“ hat, wie ihr jüngster Bearbeiter, Hans Henny Jahnn diagnostiziert, ein „krankes Schicksal“ gehabt. Die Münchner Uraufführung dieser Auftragsarbeit für den Karneval 1775 stimmte den neunzehnjährigen Komponisten zwar hoffnungsvoll, aber nach der dritten Wiederholung blieb das „viva Maestro schreyen“, über das Mozart erfreut der Mutter berichtete, aus und das Werk danach lange von der Bühne verschwunden. An Rettungs-

versuchen hat es nicht gefehlt; Mozart selber hat sich später mit seiner Komposition befaßt und ihr durch Überarbeitung neues Leben einzuhauchen versucht. Leider ist die Handschrift dieser Zweitfassung, die wahrscheinlich aus dem ersten Wiener Jahr stammt, verloren gegangen (ebenso wie die des ersten Aktes der Jugendfassung). Immerhin existierte eine allerdings nicht völlig gesicherte Abschrift in Dresden, die durch Hermann Abert der Forschung seit längerem bekannt war, aber erst neuerdings ans Licht der Öffentlichkeit getreten ist.

Die Hamburgische Staatsoper hat sich bei ihrer Neueinstudierung der „Gärtnerin aus Liebe“ jedenfalls auf diese nur textkritisch gestützte Fassung bezogen, die der im Vorjahr verstorbene Münchener Musikwissenschaftler Karl Schleifer revidiert und eingerichtet hat. In einer Zeit, da man den Urtexten nachjagt und Originalfassungen in fast jedem Fall vorzieht, ist diese Entscheidung immerhin bemerkenswert, um so mehr, als die Frage nach der Lebensfähigkeit dieser frühen Mozart-Oper offen blieb, vieler musikalischer Schönheiten und genialer Einzelzüge zum Trotz. Daran hat auch die neue Textfassung von Ernst Legal und Hans Henny Jahnn nichts zu ändern vermocht.

Kein Zweifel: hier waren zwei Leute vom Bau am Werk. Die Angabe „nach dem Italienischen des Raniero Calzabigi“ verbirgt viel Großzügigkeit im Umgang mit dem Original. Der Text ist gehörig entrümpelt und teilweise aktualisiert worden, wie die Commedia dell'arte das zuläßt, ja verlangt. Gut sprechbar ist das, und Knallerbsen sind auch in die Gesangstexte eingestreut. Da gibt es komisches Beiseitereden, leicht parodistische Empörungs-Arien und kokette Neckduette in jeder Façon, nur rückt uns das Musical doch etwas zu dicht auf den Leib, wenn der Bariton der Kammerzofe zu Mozarts Musik „I love you“ beteuert. Aber im Ganzen gesehen hat diese Umdichtung ihre Meriten, erheiternde Augenblicke, wenn auch manche Längen.

„Für jeden Musiker, der die Voraussetzungen dieses Werkes kennt und ihre innere Schwäche als gegeben hinnimmt, ist (diese Oper) ein Entzücken von Anfang bis zu Ende“, urteilt Alfred Einstein über dieses frühe Modell der Mozartschen *Giocosa*, die stellenweise das Echo viel später entstandener Partituren, im großen Masken-Finale deutlich „Figaro“-Atmosphäre vor-

wegnimmt. Aber auf den Abonnenten, der „die Voraussetzungen dieses Werkes“ eben nicht kennt und nicht kennenlernen will, wirkt die in ihren Teilen ungleichwertige Komposition nicht mit der Fluoreszenz wie unter der Quarzlampe historisierender Betrachtung. Von der Hamburger Aufführung, diesem Versuch einer Spielplanbereicherung, gilt darum wohl, was Chr. Fr. Daniel Schubart 1775 über die *Opera buffa* „von dem wunderbaren Genie Mozart“ schrieb: „Genieflammen zuckten da und dort.“ Der Dirigent Albert Bittner hat sie allerdings nicht sehr zum Leuchten und Strahlen gebracht. In der dekorativ verspielten Ausstattung Jean-Pierre Ponnelles arrangierte Ernst Poettgen das dreiaktige Imbroglio um Amor mit mancherlei Gags und Schlagseite gelegentlich eher zur Musical comedy als zur klassischen Stegreifkomödie hin, weitgehend durchaus zu Recht und mit Glück.

Klaus Wagner

STRAUSS, BRITTEN, SIBELIUS

Kassel

Die Erneuerung des Barock-Theaters durch Richard Strauss hat vielleicht ihre reinste und kultisch-klassische Form gerade in der „Daphne“ gefunden, die ein imposanter Spielzeitausklang war. Die Wiedergabe trug echte Weihestimmung sowohl in dem großräumigen einfach-historischen Landschaftsbild (W. Mayer-Zide) wie in der statuarisch-plastisch beherrschten Spielgestaltung (H.-G. Rudolph), in der differenzierten Dynamik und glänzenden Beherrschung des Straussklanges durch den Dirigenten Paul Schmitz, das Staatsorchester und die Chöre (R. Dücke). Gladys Kuchta gab in überlegener gesanglicher Gestaltung von dem naturfrohen Auftakt bis zur opferbereiten Trauerelegie ihrer Daphne die deklamatorisch-klangdramatische Geschlossenheit neben dem sieghaften Apollo Kurt Schöfflers, dem jugendfrischen Leukippos Horst Wilhelms, den ehrwürdigen Alten Peneios (Aage Poulsen), Gäa (Carin Carlsson), dem ersten Schäfer (Egmont Koch) und den beiden Mägden (Dagmar Behrendt, Ingrid Steger).

Spielzeitaufakt wurde Straussens „Ariadne“, dieses vieldeutige Opernwunder, in dem *Seria* und *Buffa* sich begegnen und in dem vielleicht die schönsten Geheimnisse aller theatralisch-musikalischen Kunst beschlossen liegen, wenn man sie recht zur lebendigsten Suggestion tönender Erscheinung zu wecken vermag. Regie- und inszenierungsmäßig paßte Hermann Schaffner in reliefartiger Gliederung alles geschickt den vor-

handenen Bühnenverhältnissen an und entwickelte die Gottbegegnung aus theatralisch-realistischem Anfang langsam ins Mystische. Gladys Kuchta war auch als Ariadne die Straussängerin großen Stiles, die ihre Daphne noch übertraf. Paul Schöfflers lyrisch-heroischer Bacchus stand ihr kaum nach. Interessant war die Doppelbesetzung des Komponisten: Dagmar Behrendt mehr der zaghafte, zerrissene amouröse Cherubino-Nachfolger, Ingrid Steger schauspielerisch und stimmlich mehr männliche Kraft und Überlegenheit. Überraschend in der gesanglichen Sicherheit das jugendliche Zerbinetta-Debut der Inge Fontin. Paul Schmitz aber als Meister des Ganzen entfaltete mit dem Staatstheaterorchester auch hier die faszinierenden Farben der funkelnden Strauss-Palette, deren Zauber in allem Wandel unwiderstehlich bleiben wird. *Gustav Struck*

*

Mit zwei Erstaufführungen, *Benjamin Britten's Violinkonzert op. 15* und den „*Vier Legenden für Orchester*“ op. 22 von *Jean Sibelius* setzte Paul Schmitz die Reihe seiner vom Programm her abwechslungsreichen Sinfoniekonzerte fort. Britten's Violinkonzert, von einem so hervorragenden Geiger wie *Bronislav Gimpel* dargeboten, ist zweifellos ein interessantes Stück, doch scheint es zu jenen Instrumentalwerken des erfolgreichen Engländers zu gehören, in denen die aufgewandten technischen Mittel die musikalische Substanz erdrücken. Es gibt tatsächlich kaum ein Requisite neuerer Kompositionstechnik, das hier nicht benutzt wird. Das Soloinstrument ist mit einer Fülle schwierigster Aufgaben bedacht worden, mit kompliziertesten Lauf- und Doppelgriffpassagen, raffinierten Pizzicati der rechten und linken Hand, mit Glissandi und Sprüngen und mit — auch in anderen Werken Britten's anzutreffenden — vielfältigen gläsernen Flageolettklängen. Das Orchester ist kaum stiefmütterlicher behandelt worden. Das ganze Werk gibt sich höchst anspruchsvoll. Trotz frappierender Wiedergabe durch den Solisten und sicherer Begleitung durch das Orchester des Staatstheaters konnte man sich jedoch nicht erwärmen, weil die eklektische Vielfalt der Wirkungen durch den Komponisten nicht bewältigt erscheint. Man muß sich ernstlich fragen, wozu denn eine so differenzierte Sprache entwickelt wird, wenn es so wenig und z. T. so Banales auszusagen gibt.

Die Sibelius-Aufführung, die noch während des Sommers mit dem Komponisten verabredet worden

war, gestaltete sich unversehens zu einer Gedenkstunde für den verstorbenen Meister. Einleitend zeichnete Dr. Hans Joachim Schaefer, Dramaturg des Staatstheaters, aus Selbstzeugnissen des Komponisten und Erinnerungen seiner Freunde ein eindringliches Bild des Menschen Sibelius. Die „*Legenden*“ (Lemminkäinen-Suite), von Schmitz mit liebevoller Anteilnahme gestaltet, zeugten von der überlegenen Ruhe und von dem großen Atem, von der Naturverbundenheit und der mythischen Weite, von der tiefen Schwermut und den fast monotonen Farben, die für die meisten Werke des Komponisten charakteristisch sind, und die sein Publikum entweder zutiefst gefangen nehmen oder ... langweilen. *Wilfried Brennecke*

STREIFLICHTER

Frankfurt

Die Eigenart des sehr geschmeidigen amerikanischen *Juilliard-Quartetts* erwies sich in drei Fantasien von Henry Purcell. Die kontrastreichen, zwischen barocker Polyphonie und meditierenden Partien wechselnden Stücke wurden jedoch durch die dynamisch sehr differenzierte Spielweise viel zu stark in spätromantischer Sicht interpretiert. Ausgezeichnete technische und tonliche Qualitäten ließen Werke von Brahms, William Schumann und Beethoven erkennen.

Ein bemerkenswertes Gastspiel aus Barcelona gab der berühmte gemischte Chor „*Orfeo Laudate*“. Die stimmbildnerisch sorgfältig geschulte Chorgemeinschaft widmet ihre Arbeit vorwiegend Gesängen katalanischen, kastilianischen, toledanischen und anderen Ursprungs, die in reizvollen Tonsätzen ihr rhythmisch-metrisches Profil behielten. Die Komponisten wahrten enge Verbindung mit der Volksmusik, für die auch der Dirigent *Angel Colomer y del Romero* ein waches Ohr besaß. Mit gezügelter Dynamik, die kein Sprengen der kleinen, stillvoll pointierten Gebilde und kein Forcieren zuließ, wurde musiziert. Man präsentierte überdies eine begabte Sopranistin, *Adelina Espi*, die mit einer Gruppe sparsam begleiteter Volksmelodien demonstrierte, wie auch geschulte Stimmen in der volkstümlichen Singweise Genüge finden. Mit Spannung folgte man den in farbenfrohe Volkstracht gehüllten Tänzern, die authentische „*Catalunas*“ zum Gesang des Chors vorführten. Mit dieser Veranstaltung ist ein deutsch-iberischer Austausch in Gang gekommen, der von deutscher Seite aus Chöre und Laienorchester des hessischen Bereichs über die Pyrenäen schickt. *Gottfried Schweizer*

ZWEI FÜNFZIGJÄHRIGE ORCHESTER Bonn

„50 Jahre Städtisches Orchester Bonn“, prangt ein stolzer Vermerk auf dem rot-blauen Prospekt der Stadt-Bonner Konzerte für 1957/58. Ein Jubeljahr also, dessen Konzertreihen unter besonderem Vorzeichen stehen. Außer der Reihe lud die Beethovenstadt ihre Konzertabonnenten als Ehrengäste zu einem „Jubiläumskonzert“ in die Universitätsaula ein. Der Abend gab sich gleichzeitig als Antrittskonzert ihres kürzlich gewählten neuen Musikdirektors Volker *Wangenheim*. Die Programmfolge des Jubelkonzertes gab sich konservativ festfreudig mit Pergolesi, Schubert. Das Leistungsniveau des Orchesters zu zeigen, war vor allem die erste Sinfonie von Brahms angetan. Hier gab sich sowohl die vergleichsweise Dichte dieses Klangkörpers zu erkennen als auch das konzertante Vermögen einzelner Pultbesetzungen. Das zur Zeit 58 Musiker starke Bonn-Orchester hat sich heute mit in die erste Reihe der Orchestergemeinschaften der mittleren Großstädte Westdeutschlands vorgespielt. Es hat sich seit Kriegsende mit guten Spielern ständig verjüngt und um wichtige 3. und 4. Pulte bei den Bläsern verstärkt.

Ein weiter Weg: vom Kur- zum Kultur-Orchester. Weit über 100 Jahre war Bonn bekanntlich orchesterlos. Nach Auflösung der Kurfürstlichen Hofkapelle (1792) haben Militär- und Wehr-Kapellen Standkonzerte gegeben, und zwar bis an den 1. Weltkrieg heran. Was an Beethovenfesten unter Joseph Joachims Initiative veranstaltet wurde, brachte Kammermusik oder, sehr gelegentlich, Orchester-Gastkonzerte. Erst Heinrich Sauer, Kurmusikdirektor in Bad Kreuznach, bespielte seit der Jahrhundertwende winters die Universitätsstadt mit sinfonischen Programmen. 1907 endlich beschloß der Stadtrat, dieses Orchester zu übernehmen. Hugo Grüters, Gustav Classens und in den letzten sieben Jahren Otto Volkmann führten das Orchester seither bei nur zaghaftem Zuspätkommen der Stadt zielklar durch alle wirtschaftlichen und sonstigen Krisen.

Denn, dieses Orchester wurde und wird heute noch mißhandelt wie kaum ein zweites von seinem Rang. Es soll Beethovenfeste internationalen Formates bestreiten und sommers Promenadenkonzerte in Rheinpavillons, es muß Mozart- und Kammeroper spielen und mit Operetten-Abstechern über Land tingeln, es wird für anspruchsvolle Chor-Orchesterkonzerte benötigt und zu Zufalls-Staatsakten beordert. Aber niemand, we-

der Bund noch Land noch Stadt haben ihm bis jetzt auch nur annähernd entsprechende Proberäume zu erstellen vermocht, von einer Wiedererrichtung der kriegszerstörten „Beethovenhalle“ noch zu schweigen. Ein Kulturorchester ohne Kulturstützung.

Ein Wunder, daß dies Orchester seinen Schwung nicht verlor, seine Leistungen mehrte, unter Gastdirigenten wie Cluytens, Keilberth, Kempe u. a. letzthin noch hinreißende Verwandlungen erlebte und unter der Hand seiner ständigen Leiter (Otto Volkmann bisher für Sinfonik, Peter Maag für die Oper) unverkennbare, mitunter große Leistungen erbrachte. Auf diesem Grund hat es der neue, jugendliche Konzertleiter Bonns nicht leicht. Sein Debüt war keine Enttäuschung, aber natürlich auch keine Erfüllung. Präzis, intelligent, nicht ohne Feuereifer, in der Bogenspannung freilich noch schwach, verrät er Mut und Ziel. Möge er sich entfalten. Am Orchester sollte es nicht fehlen.

Heinrich Lindlar

*

Hagen

In Westfalen gilt das Fest des fünfzigjährigen Bestehens des Städtischen Orchesters Hagen deshalb als besonderes Ereignis, weil mit dessen Gründung am 11. Oktober 1907 durch den damals aus Krefeld verpflichteten Musikdirektor Robert Laugs das erste ständige kommunale Orchester in der einstigen Provinz entstanden war. Als Laugs 1914 einem Ruf an das Kasseler Hoftheater folgte, wurde der Wiesbadener Musikdirektor Hans Weisbach sein Nachfolger, und die Verbindung mit dieser Frühzeit des heute 52 Köpfe zählenden Ensembles, dem seit 1949 Berthold Lehmann vorsteht, wurde anlässlich des festlichen Erinnerungskonzerts in zwei persönlichen Noten bezeugt: zur Seite des Ministerpräsidenten Steinhoff saß die Witwe von Robert Laugs, und der greise, immer noch energische, im benachbarten Wuppertal einen tätigen Lebensabend bringende Hans Weisbach stand als Ehrengast am Pult, von wo aus er das Orchester in der c-moll-Sinfonie von Brahms mit zwingender Intensität zu förmlich begeisterter Mitarbeit aufzufahren verstand. Alles, was Weisbachs Brahms-Interpretation auszeichnet, diese gleichsam aus angehaltenen und ausströmenden Atemzügen, aus Verhalten und Entladung gestaltete Dynamik mit dem Schwerpunkt auf breiter, lyrischer Beharrung, war nochmals anzutreffen. Es hat wohl in der letzten Zeit kein Publikum zum Schluß einem Dirigenten einen so triumphalen

Auszug bereitet, wie ihm es widerfuhr. Der Auftakt des Konzerts unter dem behenden und die Moderne seit Jahren klug dosierenden Berthold Lehmann bestand in Hindemiths „Philharmonischem Konzert“. Erstaunlich schön und abgerundet differenzierte der Dirigent den präzisen Variationen-Charakter des Werks. Zwei Konzerti grossi aus Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ verliehen dem Abend die spätbarocke, zugleich repräsentative Atmosphäre.

Henry Bleckmann

NEUES VOM FUNK

Hamburg

Das „Neue Werk“, die Reihe musikalischer Studieveranstaltungen im Norddeutschen Rundfunk, wird in dieser Saison das goldene Jubiläum feiern. Der 50. Abend Mitte Januar bringt unter der Leitung von Hans Rosbaud drei bedeutsame Uraufführungen, darunter die der „Strophes“ von Pierre Boulez und einer Kantate nach Gedichten des genialischen, tragisch geendeten jungen Italieners Cesare Pavese von Luigi Nono. Dieses Jubiläumskonzert aber wird ergänzt durch eine Matinee, die ein besonderes Ereignis zu werden verspricht: Arnold Schönbergs musikalischer Nachlaß wird zum erstenmal vollständig aufgeführt werden und so einen letzten Einblick in die Werkstatt des Vaters der Zwölftonmusik möglich machen.

Rolf Liebermann hat inzwischen sein Amt als Musikchef des NDR übernommen. Die Musikabteilung des Hamburger Senders ist einer gewissen Reorganisation unterzogen worden. Das kleine Unterhaltungsorchester wurde aufgelöst, das Orchester des Funkhauses Hannover auf 75 Mann verstärkt und nunmehr mit der unterhaltungsmusikalischen Produktion betraut, während das entsprechend verkleinerte Hamburger Rundfunkorchester in Zukunft vornehmlich für die Arbeit mit dem Rundfunkchor, von der Kantatenproduktion bis zu Operetten, aber auch für andere anspruchsvollere musikalische Aufgaben bereitsteht. Dazu zählen auch die beiden von Liebermann neu eingerichteten Konzertreihen. Es handelt sich einmal um eine Veranstaltungsreihe „Podium der Jungen“ mit Nachwuchs-Solisten und -Dirigenten. Die zweite Konzertreihe will dem Schaffen jener zeitgenössischen, zumeist älteren Komponisten dienen, die etwas im Schatten der großen Meister der Neuen Musik und der jungen Avantgarde stehen. Liebermann nannte Komponistennamen wie David, Höller, Brehme, Genzmer, Reutter, Driessler, Abendroth, Pepping, Raphael und andere. Zugleich sollen diese öffentlichen Konzerte

einer Reihe von Dirigenten aus dem NDR-Sendebereich als Podium dienen, die in ihrem Wirkungskreis zwar höchst angesehen, darüber hinaus aber unverdient wenig bekannt sind.

Die Opernproduktion des NDR wird sich auf solche Werke beschränken, die von den Schallplattenfirmen bisher noch nicht produziert worden sind. Vorgesehen sind die Opern „Dimitri“ von Dvořák, „Die Bürgschaft“ von Weill (dessen gesamtes Opernschaffen vom NDR aufgenommen werden soll), „Penthesilea“ von Othmar Schoeck und „Die schweigsame Frau“ von Richard Strauss. Auf der Welle des Dritten Programms wird in diesem Winter das Gesamtwerk Anton von Weberns gesendet. Das Dritte Programm überträgt außer den Veranstaltungen im Neuen Werk auch die Münchner „Musica viva“-Konzerte in Direktübertragung. Das macht einen Vergleich der sich ergänzenden Aufführungsreihen des Rundfunks mit neuer Musik in Hamburg und München möglich. Liebermann deutete allerdings an, daß er die Programme des Alten und des Neuen Werks im NDR einander stärker zuordnen, gewissermaßen „aufbrechen“ wolle. Als Modell eines Kontrastprogramms, das auf „Reibung“ der einzelnen Werke innerhalb des Programms abzielt, nannte er die Sonderveranstaltung im Neuen Werk mit Strawinskys „Canticum sacrum“, der „Messe de Notre Dame“ von Machaut, der Vertonung des 130. Psalms von Schönberg, dem Organum Quadruplum „Sederunt Principes“ von Perotinus und der Psalmensymphonie von Strawinsky. Solche Reibungs-Programme sind nun allerdings nicht neu, auch im Neuen Werk nicht, wenngleich dort der Typ des Experimentier- und Prüfstand-Programms vorherrscht — mit Recht, wie uns scheint, wenn man das ganze Unternehmen bei seinem Namen nimmt.

Der Auftakt der diesjährigen Veranstaltungen bestätigt den erprobten Programmstil und das sehr hohe Niveau dieser Konzerte. Leopold Ludwig, der für den erkrankten Scala-Star Nino Sanzogno kurzfristig einsprang, vollbrachte das Kunststück, Weberns sechs Orchesterstücke op. 6 in drei Tagen zu „lernen“: Dokumente eines Schwellenübergangs; Klangdiagramme, in denen sich Expression bereits einkapselt, die Gestik sich gleichsam zurückruft und verkürzt, die Struktur sich zur Feinfädigkeit und zum Tupfklang umorientiert, zu molekulartigen Kleinstmustern organisiert. Danach eine deutsche Erstaufführung. Riccardo Malipiero verleugnet in seinem zweiten Violinkonzert (blendender Mittler: Franco Gulli)

die Verwandtschaft zu seinem berühmteren Onkel auch im Stilistischen nicht: in einem geistlich dankbaren, gut klingenden Mischstil aus neoklassizistischer Umschreibung und dodekaphonistischer Würze. Henzes erstmals aufgeführte *Konzert-Suite* aus seiner Oper „König Hirsch“ gab allen, die dieses Werk von der Berliner Aufführung her noch nicht kannten, mehr als nur eine vage Vorstellung von diesem Glücksfall junger Opernmusik. Ecce: ein „Neues Werk“!

Klaus Wagner

IM DEUTSCHEN FERNSEHEN

„Cosi fan tutte“

Eine Opernübertragung aus der Hamburger Staatsoper hätte doch wohl etwas beispielhaft Repräsentatives sein können. Nicht, daß dazu ein Riesenwerk nötig wäre, aber doch so, daß sich im Kleinen die meisterhafte Form der Nachgestaltung hätte zeigen können. Nun ist „Cosi fan tutte“, wie alle Theaterleute und Mozart-Aesthetiker wissen, mehr ein zartes Spiel mit Verwechslungsspäßen als mit nerviger Handlung.

Der ohnehin -langsame dramaturgische Ablauf füllt auf der Bühne, getragen von der Atmosphäre der Musik und den Reizen der beweglichen und feingetönten Inszenierung Rennerts und Sierdkes, dennoch einen Theaterabend auf delikate Art. Auf dem engen, grauen Bildschirm dehnt er sich endlos. In klanglicher Hinsicht war die Übertragung zwar gut, in bildlicher Hinsicht jedoch häufig antimusikalisch. Es sollte doch nicht in erster Linie das prosaische Hin und Her der Personen gezeigt werden, sondern es sollten ihre Bewegungen, ihr dramatisch-arienhaftes Singen als eingebettet in eine organische, musiksprachliche Formung faßbar gemacht werden. Die Bildmischung zerstörte durch Schnitte den musikalischen Formeindruck. Weder Klavierauszug noch Gehör schienen zugegen zu sein, nach denen sich die Bildschnitte hätten richten können. Eine mit Zitaten über Mozart vollgestopfte Zwischenakts-pause und die von der lebenswürdigen Abendansagerin völlig unverbindlich gesprochenen, trockenen Aktinhaltsangaben konnten keinesfalls als vorbildlich gelten.

Ernst Koster

MUSICA-UMSCHAU

Ende der Singbewegung?

Es hat lange keine Tagung in der Loccumer Akademie gegeben, in der die Gegensätze so scharf aufeinander geprallt sind. Dabei ging es im wesentlichen um eine Analyse der gegenwärtigen Kirchenmusik. Da es sich um eine Weltanschauungstagung und nicht um eine Fachtagung handelte, waren auf der einen Seite Männer um das Wort gebeten, die sich von Beginn der Singbewegung an ihr und der von ihr inspirierten Kirchenmusik verpflichtet gefühlt haben, wie unter anderem W. Stählin, K. Ameln, Walter Blankenburg und Otto Brodde, und auf der anderen Seite Männer, die die einzige Möglichkeit gültiger musikalischer Aussage heute in der Zwölftonmusik sehen, wie unter anderem Th. W. Adorno.

So wurde von Letzterem in unüberbietbarer sachlicher Schärfe jeglichem Historismus der Todesstoß versetzt, der selbst bei Hindemith und Strawinsky nicht haltmachte und alle die Kirchenmusik mit einbezog, die an die Formensprache der Vergangenheit anknüpft. Damit wurde von Adorno im Grunde nicht nur die Singbewegung, sondern die gesamte Kirchenmu-

sik als geschichtsphilosophische Unmöglichkeit für die Gegenwart entlarvt. Adorno redete von der Kirchenmusik und richtete seine Kritik gegen die Brüchigkeit ihrer Formensprache. Aber er unterließ, es, dabei vom Wort Gottes vom Gottesdienst und von der Gemeinde zu reden. Größen, ohne die von der Kirchenmusik nicht gesprochen werden kann, wenn man nicht in den leeren Raum hineinreden will. Bedürfnisse jeglicher Art von seiten der Hörer wurden *a priori* als illegitim hingestellt. Damit wurde der Konsument entmündigt, sofern er nicht bereit ist, sich dem Dogma jeder Objektivation zu unterwerfen, die Adorno in der seriellen Musik vorzufinden meint. So kristallisierte sich aus dem Wechselgespräch als zentrales Problem die Frage nach der Bedeutung der Geschichte und ihrer Tradition heraus.

Demgegenüber wurde von anderer Seite mit gleicher sachlicher Leidenschaft betont, daß ein Selbstverständnis der Musik ohne die Anknüpfung an die Geschichte und ihre Formen nicht möglich ist und erst die notwendigen kritischen Maßstäbe vermittelt, zumal die Geschichte auch immer so weit in die Gegenwart hineinreicht, daß

ihre Aussagen auch für die Gegenwart Gültigkeit und Verbindlichkeit besitzen können. Wer wollte sagen, daß z. B. die Gregorianik und die Musik von Schütz und Bach tot sind!

Die Evolution muß somit *mit* der Geschichte zugleich *gegen* die Geschichte geschehen. Damit ist eine radikale Absage an die Singbewegung, die als historische Größe freilich tot ist, zu deren Früchten aber nicht nur das gesamte kirchenmusikalische Schaffen der Gegenwart gehört, sondern auch das Kirchenlied und das Gesangbuch, eine Selbsttäuschung infolge eines falschen Geschichtsbegriffes. Daß viele kritische Fragen an die Substanz und Redlichkeit der gegenwärtigen Kirchenmusik zu richten sind, wurde von keiner Seite bestritten.

Die Tagung hatte dramatische Spitzen. Ihre Bedeutung beruhte in dem unüberhörbaren Ruf nach einer Selbstbesinnung des kirchenmusikalischen Schaffens. Mit folgenden Fragen mögen die Probleme angedeutet sein. Wieweit ist in der Tat die gegenwärtige Kirchenmusik von der alten Musik heute überlagert und damit zurückgestaut? Wieweit wird die Kirchenmusik der Gegenwart in der Tat von echten und falschen Aussagen beherrscht? Wieweit sind wir bereit, die Spannung auszuhalten, daß Potenz und Einfachheit einander heute ausschließen (E. Doflein, der kritisch viel Gutes über die Bedeutung der Singbewegung für die Musikpflege sagte)? Wieweit müssen wir leidenschaftlich einer liturgischen Formelhaftigkeit Absage tun und damit einer Sakralisierung, die zugleich immer Aufrichtung einer neuen Autonomie ist?

So besteht in der Wahl der Stilmittel grundsätzlich Freiheit, und es gibt keine Rezepte für die Kirchenmusik und das kirchenmusikalische Schaffen. Wohl noch nie ist die Spannung zwischen Alt und Neu so groß gewesen wie heute, aber zugleich auch die Spannung zwischen der für die Gemeinde und den Gottesdienst erstellten Gebrauchsmusik und der komplizierten Sprache der neuen Musik überhaupt.

Mag diese Spannung noch so groß sein: Eine billige Lösung gibt es nicht!

Karl Ferdinand Müller

IN MEMORIAM

Vicky Martius († 8. 10.)

Buchstäblich wie ein Blitz aus heiterem Himmel kommt die Nachricht aus Berlin, daß die Konzert- und Rundfunksängerin Vicky Martius „nach

schwerem, mit großer Tapferkeit ertragenen Leiden“ gestorben ist. Vicky Martius, die aus Nordhausen gebürtig war und einer Industriellen-Familie entstammte, hatte sich nach dem Krieg zu einer Sängerin recht eigenwilliger Prägung entwickelt. Systematisch hatte sie das Volksliedgut der europäischen Völker gesammelt, gesichtet und geordnet, so daß sie in der Lage war, jeweils einen Querschnitt durch eine bestimmte Gattung von Volksliedliteratur zu vermitteln. Überaus reizvoll in ihrer Gegensätzlichkeit waren die „Weihnachtslieder europäischer Völker“, die sie zu einem stilvollen Kranz gewunden hatte.

Sie war eine eifrige Schülerin ihrer großen Lehrmeisterin Maria Ivogün, der sie eine intensive Stimmschulung verdankte. Der Zyklus von Bach-Chorälen aus dem Schemellischen Gesangbuch, den sie im Norddeutschen Rundfunk außer Volksliedern gesungen hat, gehört zu den Höhepunkten ihres künstlerischen Wirkens. Auch bei anderen deutschen Sendern war sie ständiger Gast, nicht zuletzt an den Auslandssendern Salzburg, Laibach, Agram, Paris und Brüssel.

Vicky Martius hatte auch den Schritt auf die Bühne getan, und sie gestand ein, daß es ihr Wunschtraum sei, einmal in einer Oper von Mozart oder einer Soubrettenpartie der klassischen oder modernen Oper auf der Bühne zu stehen. Ein unerforschliches Schicksal hat ihr diese Gunst verwehrt. Aber die Erinnerung an die lebenswürdige, bescheidene und vornehme Künstlerin bleibt nicht allein in den Bändern der Rundfunkaufnahmen, sondern auch in einer Reihe von Schallplatten erhalten.

Herbert Urban

Tiny Debüser- von Passavant († 10. 10.)

Mit Tiny Debüser- von Passavant ist eine der wenigen bedeutenden Liedgestalterinnen unserer Zeit dahingegangen. Unter Hugo Rüdel debütierte sie am Concertgebouw in Amsterdam und unter Luise Dumont in den (durch Herbert Eulenbergs Mitwirkung ausgezeichneten) Schauspiel-Matinéen in Düsseldorf. Längeres Studium an der Viardot Garciaschule bei Aglaja Orgeni in Dresden und München schloß sich an. Hans Pfitzner wählte sie zu seiner Interpretin auf zahlreichen Konzertreisen, und Joseph Haas zusammen mit Paul Hindemith gewann sie als Mitwirkende bei den Musikfesten in Donaueschingen. In diesem Rahmen hob sie u. a. Hindemiths Zyklus „Die junge Magd“ aus der Taufe und verkörperte beim Münchener Modernen Musik-

fest die Titelpartie in Alois Habas Vierteltonoper „Die Mutter“ unter Hermann Scherchens Leitung. Außerdem war sie beteiligt an der Gründung der „Gesellschaft für neue Musik“ in Köln und setzte sich als eine der Ersten für das Liedschaffen von Joseph Haas, Julius Weismann, Rudi Stephan, Yrjö Kilpinen, Ernst Toch und Egno Wellesz ein. hu.

ZUR ZEITCHRONIK

Tonmeister-Tagung 1957

Im Vordergrund des Interesses standen auf der Døtmolder Tonmeister-Tagung 1957 wie schon auf der Veranstaltung drei Jahre vorher die Fragen der immer noch nicht restlos gelösten stereophonischen Schallwiedergabe. Eine Verwirklichung dieses Problems erscheint um so dringlicher, als auf diese Weise ein viel lebendigeres Klangbild zu erhalten ist. Da mit Lautsprechern grundsätzlich eine echte Stereophonie nicht zu erreichen ist — dies gelingt nur mit Kopfhörer — geht die Diskussion um den günstigsten Kompromiß. Besonders wesentlich erschien daher der Vortrag des dänischen Ingenieurs *Holger Lauridsen* über ein Doppelmikrophon, mit dem man Aufnahmen beliebig in Stereo- oder Einkanalwiedergabe auswerten kann. Wie man dann durch geometrisch entsprechend angeordnete Lautsprecher-Zusatzsysteme möglichst vielen Plätzen einen günstigen Raumeindruck geben kann, haben *W. Kuhl* und *J. Zosel* (IRT) in Demonstrationen gezeigt. Welche technischen Schwierigkeiten der Verwirklichung der stereophonischen Schallplatte entgegenstehen, konnte der dänische Ingenieur *Schlegel* beantworten.

Es bleibt also die Notwendigkeit weiter bestehen, die Musikwiedergabe in der bisher üblichen Einkanalausführung pseudostereophonisch zu verbessern (Vortrag *F. Enkel*) wie auch die theoretische Klangforschung weiterzutreiben. So entwickelte *E. Thienhaus* — der Initiator der Tagung — eine Theorie der Klangerzeugung von Musikinstrumenten auf der Vorstellung einer elektrischen Übertragungskette, während *F. Winkel* den Raumeinfluß auf die Musik darlegte, verbunden mit einer Kritik an den seit 1945 erbauten Konzertsälen.

Gegenüber diesen technischen Themen war der einleitende Vortrag von *Lina Jung* über den Symbolgehalt der Musikinstrumente wie eine Mahnung, über der realen gegenständlichen Be-

handlung musikalischer Probleme nicht deren mythischen Ursprung zu vergessen, der letztes Endes zum seelischen Tiefenerlebnis führt. Im Anschluß daran stellte *W. Kreidler* die Konsonanz-Dissonanz-Problematik im Lichte der neuen Musik in den Vordergrund.

Den stärksten Erfolg hatte *Hans-Peter Schmitz* mit geistreich pointierten Sätzen in der Charakterisierung des Dirigenten und des Kults, der um ihn gemacht wird, und dies mit der Erklärung, daß das Publikum dessen bedarf, sich selbst unbewußt mit dieser Persönlichkeit aus verschiedenen Gründen identifizierend. Der Vortrag wird erweitert in Buchform erscheinen.

Von den polnischen Teilnehmern wurde ein umfangreiches Projekt des Neubaus einer Musik-Akademie in Warschau bekanntgegeben, das mit seinen elektroakustischen Einrichtungen alle bisher bekannten Bauten übertreffen wird.

Fritz Winkel

Probleme eines internationalen Sängervettstreits

Unweit Florenz im oberen Arnotal zu Füßen des Appennin liegt jene traditionsreiche Stadt *Arezzo*, in deren Mauern eine große Vergangenheit und eine vitale Gegenwart eine harmonische Synthese bilden. Der wehrhaften Etruskerstadt entstammen der Dichter *Petrarca*, der Kunsthistoriker und Architekt der Renaissance *Vasari*, *Mäcenas*, der Förderer des *Horaz* und *Vergil*, und der Mönch *Guido von Arezzo*, dem vornehmlich die Entstehung unserer Notenschrift zu danken ist. Den Geist jener Großen des Geistes glaubt man inmitten der ehrwürdigen Bauten dieser Stadt lebendig zu spüren, wenn sich Jahr um Jahr im späten Sommer Chöre aus allen Teilen Europas hier treffen zum „*Concorso polifonico internazionale*“.

Aus Italien und Spanien, Deutschland und Frankreich, Österreich und der Schweiz, Jugoslawien und den USA kommen Chöre nach Arezzo, um miteinander zu wetteifern in dem Bemühen, die „*musica polifonica*“ zu neuer Blüte zu bringen. Wobei unter „*polifonica*“ so etwas zu verstehen ist wie klassische Chormusik a cappella, wie sie seit *Palestrina* italienisches Ideal ist. Die außerordentlich bunte Zusammensetzung der Teilnehmerschaft an diesem Wettbewerb macht einerseits den besonderen Reiz der Veranstaltung aus, erweist sich aber auch andererseits als eine Art Achillesferse.

Auf der positiven Seite steht die seltene Möglichkeit, die heutige Chormusizierpraxis der verschiedenen Völker vergleichend gegenüberzustellen, wobei sich ganz außerordentlich starke Unterschiede ergeben, die wiederum auf ihre Ursachen zurückzuführen von hohem Reiz ist: Die verblüffende rhythmische Perfektion der Jugoslawen, die sprachliche Eleganz der Franzosen, die eruptiven Schwelltöne der Italiener, die gezügelte Verhaltenseinheit der Deutschen — nicht nur die Mentalität der Sänger fand hier deutlichen Ausdruck, sondern auch gleichsam das musikgeschichtliche Fundament, auf dem sich die Gesangsweise eines Volkes aufbaut. Wo der Palestrinastil so offensichtlich das nach wie vor verbindliche Vorbild ist, muß sich naturgemäß eine ganz andere technische und geistige Singweise entwickeln wie in einem Land, das (wie etwa Deutschland, zumindest wohl Nord- und Mitteldeutschland) die Chormusik von Schütz bis Bach bewußt oder unbewußt zum Leitbild hat.

Im wesentlichen lassen sich hier gerade Palestrina und Schütz als die exponierten Gegenpole gegenüberstellen: an ihnen scheidet sich die romanische Singweise von der germanisch-angelsächsischen, wenn man sich dieser gewissen Verallgemeinerung bedienen darf. Bei Schütz ist der Ton Träger des Wortes, ist gleichsam transparent, daß der Text durchscheinen kann. Palestrinas Sprache erfüllt den Ton mit einer seelischen Ekstase, einer religiösen Begeisterung voller Glut. Ohne Frage ist auch die rein äußerliche Unterschiedlichkeit der Sprachen hier von entscheidender Bedeutung: eine so expressive Sprache wie unsere deutsche oder die englische wird natürlich ganz anders gesungen als eine so melodisch-tonreiche wie Italienisch oder Spanisch! Nichts wäre törichter, als in Verkennung dieser naturgegebenen Unterschiede einen allgemeinverbindlichen Chorstil anstreben zu wollen, der den nationalen Eigenheiten nicht mehr Rechnung tragen könnte.

Hier eben liegt nun die Gefahr dieses Singwettbewerbs, die sich im Laufe mehrerer Jahre eher verstärkt zu haben scheint als gemindert: Zu stark steht bei der Beurteilung der künstlerischen Leistungen das romanische Ideal im Vordergrund (was auf italienischem Boden zwar verständlich ist, aber keineswegs gerecht!). Man möchte der Jury einen etwas größeren Weitblick wünschen, um den mitteleuropäischen Chören nicht für künftige Wettbewerbe den Mut zu nehmen oder sie gar zu einer stilistischen Angleichung zu ver-

anlassen, was sehr bedenklich wäre. Für die ausgezeichneten Chöre etwa aus Deutschland (Weinheim und Hamburg), Frankreich (Paris) oder Amerika (Texas), die in diesem Jahr vorbildliche Leistungen hören ließen, ist es nur ein schwacher Trost, zu bedenken, wie anders die Entscheidungen ausfallen würden, wenn die hier preisgekrönten Chöre in Deutschland Schütz oder Distler singen sollten! Hier ließ sich die höhere Warte vermissen, die zwar gewiß nicht ganz leicht zu erreichen ist, die aber doch von einem wirklich internationalen Sängerfest verlangt werden muß.

Durchaus fruchtbar wäre es, wenn in der Zukunft der „Concorso polifonico“ über den Wert des künstlerischen Austauschs und der Völkerverbindung hinaus dazu käme, in gleicher Weise Geben und Nehmen zu bedeuten: Was der Nordeuropäer lernen kann an rhythmischer Präzision und dynamischer Elastizität, hat er andern voraus an sprachlicher Intensität und Innigkeit. Hierfür neue Maßstäbe zu schaffen und die gegenseitige Achtung zu mehren, wäre für Arezzo 1958 eine würdige Aufgabe! Klaus M. Wiese

Neue Stadthalle in Mülheim

Die 1926 erbaute Stadthalle zu Mülheim-Ruhr war einer der schönsten und zweckmäßigsten Saalbauten des Westens. Sie wurde im zweiten Weltkrieg schwer beschädigt. 1948 begann man, an ihren Wiederaufbau zu denken, aber es vergingen noch einige Jahre, ehe das Werk intensiv in Angriff genommen werden konnte. Architekt Gerhard Graubner, der die Pläne für die Neugestaltung entwarf und ihre Ausführung leitete, hat sich mit dieser Leistung ein würdiges Denkmal gesetzt. Die Stadthalle hat wohl nirgendwo ihresgleichen. Sie ist geräumiger und noch schöner geworden. Ihre Ausstattung ist zwar nicht verschwenderisch, aber doch sehr großzügig. Zwei Säle haben den Künsten, der Musik und dem Theater zu dienen, der Festsaal mit einem Fassungsvermögen von zwölfhundert Personen und der Kammermusiksaal, der dreihundert Plätze hat.

Bei der Einweihungsfeier, die vom Duisburger Städtischen Orchester unter der Leitung von Georg Ludwig Jochum musikalisch gestaltet wurde, konnte man sich von der günstigen Akustik des Festsaales überzeugen. Die dritte Leonoren-Ouvertüre und die fünfte Symphonie von Beethoven mit ihren C-dur-Apotheosen hatten



Die neue Stadthalle in Mülheim. Foto: Stadtbildstelle Mülheim, Holthaus

hier einen symbolischen Sinn. Auch der Kammermusiksaal, der bereits in der vorigen Saison benutzt worden war, ist akustisch einwandfrei. Zur festlichen Aufführung des Trauerspiels „Egmont“ von Johann Wolfgang Goethe in der von Karl-Heinz Stroux mit dem Ensemble des Düsseldorf-Schauspielhauses eigens für diesen Tag besorgten Inszenierung war neben vielen anderen Ehrengästen auch Bundespräsident Prof. Dr. Theodor Heuss erschienen. Am zweiten Abend dirigierte Gustav König die 9. Symphonie von Beethoven, für die mit Essener und Mülheimer Chören, mit einem erlesenen Solistenquartett (Tilla Briem, Trude Roesler, Herbert Schacht-schneider und Otto von Rohr) und dem Essener Städtischen Orchester ein mächtiger Klangapparat aufgeboten worden war. Die Oper hielt am dritten Tage mit Beethovens „Fidelio“, die Operette am vierten mit Jacques Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, beide Werke dargeboten von den Städtischen Bühnen Gelsenkirchen, ihren Einzug. Die ungewöhnlich breite und tiefe Bühne der Stadthalle ist mit der modernsten technischen Ausrüstung versehen. Sie ist von jedem Platz des Zuschauerraums ganz übersehbar.

Heinrich Schmidt

Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten

Insgesamt 259 Teilnehmer hatten sich zum 6. Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik in München gemeldet. Im vergangenen Jahr waren es 190. Das steigende Interesse an diesem Ausleseprozeß scheint ein untrügliches Zeichen für die Notwendigkeit und die Richtigkeit dieses traditionell gewordenen Wettbewerbes zu sein; noch mehr für das selbstkritische Verantwortungsbewußtsein des künstlerischen Nachwuchses, das sein Können im vergleichenden Konkurrenzkampf einer maßgebenden Selbstprüfung unterzieht. Mit ständiger Sorge beobachten verantwortliche Persönlichkeiten den nicht aufzuhaltenden Drang zur Pianisten-Laufbahn, der sich gerade auch bei diesem Wettbewerb wieder recht bemerkbar machte. Man macht dabei die Feststellung, daß der Hang zur technischen Perfektion zumeist das hervortretende Merkmal der eigentlichen Leistung ist. Dagegen hatten sich nur 15 Violoncellisten gemeldet. Die Violine war diesmal nicht vertreten, sondern nur kammermusikalisch in Verbindung mit dem Klavier als Duo beteiligt.

Die Teilnehmer kamen aus 27 Nationen, darunter aus Japan, Australien und Indien. Bemerkenswert war die erstmalige Teilnahme der Ostblockstaaten Polen und Ungarn. Polen hatte 10, Ungarn 12 Preisbewerber entsandt. Dagegen hatte sich aus der DDR nur eine einzige Pianistin eingefunden. Weiter fiel auf, daß unter den 63 Sängern das klassische Gesangsland Italien mit nur drei recht durchschnittlichen Begabungen vertreten war. Dafür ließen die Stimmen aus den Ostblockstaaten aufhören. Die temperamentvoll prickelnde Soubrette Jadwiga Romanska aus Warschau hatte sich mit ihren virtuosen Koloraturen den ersten Preis geholt, der füllige, satte Alt der Ungarin Juliana Falk wurde mit einem zweiten Preis ausgezeichnet und ihr in großzügiger italienischer Belcanto-Manier sich produzierender Landsmann Alexander Cseke, ein geborener Opernbariton, mußte sich mit einer Anerkennungsurkunde begnügen. Sehr sympathisch wirkte die warme und schlicht innerliche Stimme der farbigen Altistin Doris Mayers aus USA, und der gleichfalls mit einer Anerkennungsurkunde bedachte französische hohe Bariton Jean François Candia faszinierte durch die gestalterische Intelligenz, mit der er seine nicht üppigen Mittel zum äußerst lebendigen Ausdruck steigerte. Die Stimmgattung Tenor scheint doch am Aussterben zu sein, denn auch bei diesem Wettbewerb fand sich kein nennenswerter Vertreter dieser selten gewordenen hohen Stimmlage. Aus der ungarischen Mannschaft erspielte sich noch das temperamentvolle, vital musizierende Duo Violine-Klavier, Georg Pauk und Peter Frankl den ersten Preis. Das Duo gab der Sonate in a-moll von Schumann einen den romantischen Empfindungskreis des Werkes geradezu aufsprengenden musikalisch hinreißenden Ausdruck. Und schließlich wurde auch von den 28 Oboern, unter denen sich sogar drei Damen befanden, der Ungar Laszlo Bohr als der beste Vertreter dieser Instrumentensparte beurteilt. Er erhielt mit dem Schweizer Peter Fuchs den zweiten Preis, ein erster wurde nicht zuerkannt. Der Durchschnitt soll in dieser Sparte diesmal recht mittelmäßig gewesen sein, nachdem bei den vorangegangenen Wettbewerben die Pariser Schule so großes Aufsehen erregt hatte. Diese hatte nur in dem Klarinetisten Edmond Boulanger einen mit dem ersten Preis ausgezeichneten beachtlichen Vertreter entsandt, dem aber der deutsche zweite Preisträger, der Berliner Karl Leister an klarer Musikalität und poetischer Behandlung des Instrumentes nicht

nachstand. Auch der erste Klavierpreis fiel an Frankreich, an die junge, kaum achtzehnjährige Thérèse Dussaut, die mit erstaunlicher Bewußtheit mit Werken von Prokofieff und dem Concertino von Honegger aufwartete. Nicht minder überraschend war die sichere dem Werk unmittelbar verbundene Musikalität und die persönliche Gestaltungskraft, mit der die Trägerin des zweiten Klavierpreises, die Japanerin Sumiko Inouchi das Capriccio mit Orchester von Strawinsky spielte.

Domäne der Deutschen war die Orgel, sie erwarben nicht allein den ersten und zweiten Preis, sondern dazu noch zwei Anerkennungsurkunden. Die beiden Preisträger sind Franz Lehrndorfer und Viktor Lukas. Anerkennungsurkunden erhielten noch zwei Tschechen, die auffallend die virtuos brillanten Eigenschaften des französischen Orgelstils pflegten.

Der Preisträger Franz Lehrndorfer und der junge Tscheche Jaroslav Vodrazka zeigten sich außerdem als hervorragende Meister in der Kunst der Improvisation. Die Durchführung einer vierstimmigen Fuge und der nahtlose Aufbau einer Choralphantasie über zu Beginn des Konzerts gegebene Themen waren prachtvolle Demonstrationen jener echten schöpferischen Musikalität, die eigentlich die Voraussetzung jeder künstlerischen Berufung ist und an der es bei der Mehrzahl der heute lediglich als technische Interpreten nur leichten Tagesruhm erstrebenden Instrumentalisten wesentlich mangelt. Unter den Cellisten fand die musikalisch und technisch einwandfreie Begabung des jungen Mainardi-Schülers Georg Donderer ihre Anerkennung mit dem ersten Preis. Den zweiten Preis verdiente sich der Amerikaner Lesli Parnas durch seinen warmen Ton und seine schwingende Musikalität.

An Deutschland fiel der Löwenanteil der Preise, an zweiter Stelle folgte Frankreich und bereits an dritter Stelle stand dann Ungarn, das offensichtlich eine bereits vorher sorgfältig ausgesuchte Garnitur geschickt hatte. Auch für Deutschland würde es sich empfehlen, schon in einer prüfenden Vorschau die ausgesprochenen Begabungen auszusondern. Joachim Herrmann

PORTRÄTS

Zoltán Kodály 75 Jahre

Als Zoltán Kodály, der 1882 in Kecskemet geboren wurde, an der Budapester Musikhochschule studierte, war Ungarn, was die indigene Kunst-



Zoltán Kodály (links) im Gespräch mit dem Pianisten Andor Foldes.

musik betrifft, eine Kolonie der deutschen Musik. Nach Liszt und Erkel war das Magyarische vom Podium wieder in die Wirtshäuser abgedrängt worden. Das Jahr 1905 markiert ein historisches Datum, den Beginn einer neuen Epoche und der ersten Blütezeit der ungarischen Kunstmusik. In diesem Jahr zeichnete Kodály, von Paris zurückkommend, die ersten ungarischen Volksmelodien auf. Damit war die Grundlage geschaffen für eine neue Kunst, und es ist bezeichnend, daß diese erste Sammlung auch für Bartók bestimmend wurde, der im Jahre darauf (1906) gemeinsam mit Kodály den ersten Zyklus von Volksliedbearbeitungen herausgab. (Vorher gab es bereits phonographische Aufnahmen von einigen hundert ungarischer Bauernlieder durch den Polyhistor Béla Vikár, aber diese Wachswalzen lagen im Budapester Museum für Volkskunde und wurden künstlerisch nicht ausgewertet). Bartók und Kodály lösten in den folgenden Jahren auch die schwierige Frage der Aufzeichnungen des für Osteuropa typischen Rubato, da sie begriffen, daß der freie Vortrag und die von der Inspiration diktierten Melismen ein wesentlicher Bestandteil des Volksliedes sind. Es folgten, aus der Feder Kodálys, der Zyklus „Ungarische Volksmusik“ für Gesang und Klavier und, 1912, „57 Volkslieder“.

Inzwischen hatte sich Kodály in den Stil und die Stimmung der ungarischen Volksmusik so eingehört, daß er, in Klavierliedern und Chören, eine Reihe der größten ungarischen Lyriker (Petöfi,

Arany, Balassi, Ady u. a.) im typisch ungarischen Stil vertonen konnte („Vier Lieder“, 1907; „Zwei Gesänge“, 1912; „Verspätete Melodien“, 1916; „Fünf Lieder“, 1918 usw.). Sein erstes Bühnenwerk schrieb Kodály erst 1927; „Háry János“, aus dem er später eine vielgespielte Konzertsuite zog, und 1932 die „Szekler Spinnstube“. In den 20er Jahren fand Kodály den Königsgedanken seiner Volkslied- und Volksliedforschung: er entdeckte die verschiedenen historischen Stile der ungarischen Musik: das historische Volkslied des 16. Jahrhunderts und die — vielfach verfälschten und in dieser Form auch im übrigen Europa bereits bekanntgewordenen — „Werbetänze“ des 18. und 19. Jahrhunderts. Aus dieser Zeit stammen die weltberühmt gewordenen Kompositionen „Psalmus Hungaricus“ (1923), die „Maroszéker Tänze“ (1930) und die „Tänze aus Galánta“ (1933). In jenen Jahren ging Bartók einen anderen Weg: ihn interessierte vor allem die gemeinsame Wurzel und die aus ihr resultierende Verwandtschaft der balkanischen Musikdialekte. Bartóks Forschungen gingen, während sich sein eigener Stil immer persönlicher und unerbittlicher gestaltete, gewissermaßen in die Breite, bis in die Türkei und nach Nordafrika. Dagegen fand Kodály in seiner letzten Schaffensperiode den Anschluß an das große musikalische Erbe des Westens und schrieb sein „Budapester Tedeum“ (1936), die Orchestervariationen über „Der Pfau ist aufgefliegen“ (1939), das „Concerto“ (1939) und die „Missa brevis“ (1945).

Von der gleichen Bedeutung wie sein Schaffen als Komponist und Volksliedforscher wurde für Ungarn Kodálys musikpädagogische Tätigkeit. Er hat eine ganze Generation von Musikern herangebildet, schrieb Lehrbücher für Volksschulen und hat es nach dem zweiten Weltkrieg durchgesetzt, daß in den ungarischen Grundschulen Musik ebenso zum Lehrplan gehört, wie der Unterricht im Lesen, Schreiben und Rechnen. Für die neugebildeten Schul- und Liebhaberchöre schrieb Kodály eine große Zahl von Werken, die wie Volkslieder gesungen werden und mit denen sich der Kreis seiner für das eigene Land und die Welt so überaus anregenden und segensreichen Tätigkeit schließt. Heute lebt Kodály als Leiter der Staatlichen Musikhochschule in Budapest, hochverehrt von seinen Schülern und Freunden im In- und Ausland. *Helmut A. Fiechtner*

Ernst Toch 70 Jahre

„Einen Augenblick bitte“ sagte die freundliche Dame im „Music Department“ der Universität von Südkalifornien, „wie buchstabieren Sie den Namen?“ „Ernst Toch, T-o-c-h“ sagte ich geduldig, obwohl es in mir kochte, daß man an der Universität, an der Ernst Toch gewirkt hat, zwar die Namen aller Fußballer auswendig kennt, nicht aber die Namen der Unterrichtskräfte, selbst wenn sie führende Komponisten unserer Zeit sind.

Es ist allerdings schon 17 Jahre her, seit Ernst Toch an der USC mit dem Unterricht begann; man sollte aber annehmen, daß sein Werk ein Faktor ist, der für den Musikstudenten von heute interessant sein sollte. Zudem ist Toch heute produktiver denn je, denn eine der drei „Foundations“ Amerikas ermöglicht ihm ein sorgenfreies Dasein, sowie die Ruhe und Zeit, um zu schaffen. In Santa Monica, unweit von Los Angeles, befindet sich die *Huntington Hartford-Foundation*; sie wurde vor 7 Jahren von Me. Huntington Hartford gegründet, dem Erbe des A & P (Atlantic & Pacific) Großmarkthallen-Unternehmens, der sich auch sonst vielfach um die Kunst und ihre Förderung verdient gemacht hat. Komponisten, Maler, Bildhauer, Dichter, usw. arbeiten in den drei „Foundations“ der USA (Yaddo Music Period in Saratoga Springs, N.Y., und die Mac Dowell Memorial Association in Peterboro, N.H. sind die beiden andern) ungestört an was immer sie wollen, wohnen für sich in Bungalows und nehmen lediglich die Hauptmahlzeiten gemeinsam ein. Sie werden nicht ans Telefon gerufen. Man

hinterläßt seinen Namen und Telefonnummer und wird zurückgerufen. Etwa 2000 Anmeldungs-gesuche stehen ungefähr ein Dutzend Plätzen, die zur Verfügung sind, gegenüber. Ernst Toch hat den Vorzug erhalten, gewählt zu werden, was an sich schon eine besondere Auszeichnung ist. Inzwischen vermietet er sein Haus in der Nähe von Hollywood und bereist nach Beendigung einer Periode in der „Foundation“ Europa, wo seine Werke öfter zu hören sind als in den von musikfremden Aufsichtsräten kontrollierten Symphonie-Orchestern Amerikas.

Am 7. Dezember 1887 in Wien geboren, wandte sich Ernst Toch zuerst dem Studium der Medizin zu, entdeckte jedoch bald, wie viele Mediziner, seine Vorliebe für die Musik; er gewann hintereinander das Mozart Stipendium (1909), das Mendelssohn Stipendium (1910) und mehrmals den österreichischen Staatspreis für Kammermusik. 1913 wurde er Lehrer an der Hochschule für Musik in Mannheim, eine Tätigkeit, die der erste Weltkrieg unterbrach. 1921 erwarb er den Doktorhut der Philosophie mit seiner Dissertation „Beiträge zur Stilkunde der Melodie“, die später als „Melodielehre“ (1923) in Berlin veröffentlicht wurde. Toch wirkte von 1929 bis 1933 in Berlin und begab sich dann über London nach New York, wo er 1935 als Lehrer für Komposition an der New School for Social Research tätig war. 1940 erwarb er die amerikanische Staatsbürgerschaft.

Obwohl mit allen Theorien und Formen vertraut, hat sich Ernst Toch nie davon abhalten lassen, so zu schaffen, wie es ihm gefiel, und selbst kantan-table Melodien zu komponieren, als das 12-Ton-System „fashionable“ war. Sechs Film-Musiken entstanden in kaum drei Jahren, teils in London, teils in Hollywood, doch Toch fühlte sich ebenso wie die meisten ersten Komponisten in der Zwangsjacke der Film-Musik nicht wohl. Auch er wollte nicht mit Metermaß und Stopp-Uhr komponieren. Ernst Toch gehört heute mit zu der Gruppe jener Komponisten, die zwar in und um Hollywood wohnen, aber von der Film-industrie weiter entfernt sind als Sputnik von der Erdoberfläche. Sein Lieblingsgebiet war und ist die Kammermusik, obgleich er soeben seine vierte Symphonie beendet hat und sie gerade am 22. November in Minneapolis unter der Leitung von Antal Dorati aus der Taufe gehoben wurde. Europa darf auch auf sie neugierig sein.

Bert Reisfeld

Max Trapp 70 Jahre

Es war vor mehr als 10 Jahren, da ich bei Max Trapp in die Lehre ging. Dieser Unterrichtstag im Hause Trapps war jedes Mal für mich ein besonderes Ereignis. Wer das Haus in der Gartenstadt Frohnau betritt, fühlt sich sofort von der eigenen, geschlossenen Atmosphäre eingefangen, die vom Ebenmaß seiner Räume, dem Gleichklang seiner Bilder ebenso ausgeht, wie von der Güte und Geist ausstrahlenden Persönlichkeit des Hausherrn. Die Geschlossenheit seines Weltbildes, die sich bis in die geringfügigste Lebensäußerung hinein zeigte, hatte damals eine große Wirkung auf den angehenden Komponisten. Sinn für Maß und Form, Klarheit und Eindeutigkeit der musikalischen Aussage, wie vor allem ein kritisches Bewußtsein gegenüber dem sogenannten „Einfall“, das waren für mich die wichtigsten Ergebnisse seiner „Schule“.

In diesen Jahren war Trapp auf dem Höhepunkt seines Schaffens und seiner Erfolge angelangt. Die Aufführung seiner Werke durch die Berliner Philharmoniker unter der Leitung Furtwänglers gehörte zu den Ereignissen der Berliner Saison. Es ist leider nötig, dies heute zu sagen, damit auch die Jugend davon Kenntnis erhält. Denn die Dirigentengeneration der damaligen Zeit ist tot, und der Nachwuchs bekennt sich zu anderen Göttern.

Trapp ist jünger als Strauss und älter als Hindemith. Diese generationsbedingte Stellung kennzeichnet in etwa auch seine musikgeschichtliche Einordnung. Wenn bei dem Juon-Schüler zu Beginn seiner Laufbahn noch der Einfluß von Richard Strauss merkbar wird, so zeigt sich doch sehr bald ein eigener, zielbewußter Weg. Das „Klavierkonzert“ op. 26, das „Divertimento“ op. 27 und die „Sinfonische Suite“ op. 30 dürften in der mittleren Epoche des Trappschen Schaffens einen besonderen Platz einnehmen. Kräftige Konturen, markante Melodik und starke rhythmische Impulse zeichnen diese Werke aus, die bereits deutlich dem Zug der Zeit zur Entromantisierung des Orchesterklangs folgen. Freilich behält Trapp immer die Wärme des Ausdrucks bei. Er distanziert sich nie von seiner Musik. So scheint er mit der Zeit sein Hauptaugenmerk dem melodischen Ausdruck zuzuwenden. Ich erinnere mich noch gut an die Wirkung seiner 5. Sinfonie: von der schlichten melodischen Gestalt geht hier die stärkste Aussagekraft aus. Die Sinfonie ist auf weite Strecken hin dreistim-

mig konzipiert, erreicht jedoch durch die geschickte Instrumentierung mehr-dimensionale Wirkungen. Die übersichtliche Stimmigkeit ist weit entfernt von konstruierter Polyphonie, der direkte Ausdruck steht immer im Vordergrund. Einfach ist auch die Harmonik, in freier Tonalität gehalten, also nicht funktional-modulierend. Wenn man heute diesen Stil als neo-klassizistisch bezeichnet, so stimmt dies nur insofern, als hier das Vorbild klassischer Proportionen wirksam wird.

Die Neigung zur großen Form findet einen andersartigen, mehr spielerisch-konzertanten Ausdruck in den drei *Orchesterkonzerten*, von denen das dritte erst nach dem Kriege entstand und 1950 durch die Münchener Philharmoniker unter Knappertsbusch seine Uraufführung erlebte. Der außerordentliche Erfolg dieses Werkes in München und später in Wien erweist, wie stark auch heute noch die unmittelbare Wirkung von Trapps Musik ist. Man könnte noch von der reichhaltigen Kammermusik sprechen, die in fast allen klassischen Besetzungen seine Entwicklung begleitet. Sie zeigt die gleiche, charakteristische Eigenart wie sein Orchesterwerk. Besonders deutlich ist mir noch das 2. Streichquartett in Erinnerung, das man ebenso wie die Violinsonate vor dem Kriege oft hören konnte.

Trapp ist nun 70 Jahre geworden; ein Alter, das ihm nicht anzumerken ist, denn er wirkt jung und lebendig wie vor zwanzig Jahren, als ich ihm noch meine unfertigen Arbeiten zeigte. Wenn er heute gesprächsweise erklärt, nicht mehr komponieren zu wollen, und sich nur noch mit seinem „Hobby“, der Malerei, beschäftigen möchte, dann dürfen wir doch hoffen und wünschen, daß solche Aussprüche nicht allzu ernst zu nehmen sind. Sein Hobby bleibe ihm als Zeitvertreib, aber sein Beruf ist auch seine Berufung. Also wünschen wir Max Trapp noch segensreiche Schaffensjahre, wenn es sein muß: gut aufgeteilt zwischen Hobby und „Arbeit“.

Günter Bialas

Kurt Atterberg 70 Jahre

Atterberg gehört zu der Komponistengeneration, die der schwedischen Folklore entscheidende Impulse verdankt und sich gleichzeitig aus dem Arsenal der Orchestermeister Liszt—Wagner—Richard Strauss das technische Rüstzeug für ihre raffinierte Instrumentierung holte. Im Auslande fand Atterbergs Musik in den zwanziger Jahren viel Beachtung. Man schwelgte in den nordischen Exotismen des Ballettes „Die törichten Jung-

frauen" das im wesentlichen auf Motiven aus der schwedischen Volkslied- und Volkstanzliteratur aufgebaut ist. Auch die vierte Symphonie in g-moll, genannt „*Sinfonia piccola*“ ist aus den gleichen Gründen sehr populär geworden, und Werke wie die „*Meeres-Symphonie*“ (nr 3) oder die „*Wärmlands rapsodie*“ haben dem Komponisten im Ausland den Ruf eines „nordischen Strauss“ verschafft. In seinen Opern „*Bäckahästen*“ und „*Fanal*“ hat Atterberg versucht, die der schwedischen Volksmusik eigentümliche Rhythmik und Melodik nachzubilden und in ein teils realistisches, teils naturromantisches Orchestergewand zu kleiden. Er liebt die großen Fresco-Flächen, die starken Effekte, die vitalen Rhythmen. Allerdings gibt es in seiner reichen Produktion einige Werke, die dem heutigen Geschmacke mehr zusagen als Orchesterrhapsodien im Volkston. Da wäre in erster Linie die *Suite für Violine, Viola und Orchester* mit einem schön ausgesponnenen, elegischen Adagiosatz und einer bewundernswürdigen Klarheit der Disposition sowie die „*Ballade und Passacaglia Op. 38*“ zu nennen.

Kurt Atterberg ist von 1940 bis 1954 Sekretär der schwedischen Musikakademie gewesen. Seit fast vierzig Jahren wirkt er als Musikkritiker an „*Stockholms-Tidningen*“. Als Mitbegründer der schwedischen Komponistenvereinigung und deren Gesellschaft für Autorenrechte hat er sich große Verdienste um die rechtliche Stellung der hiesigen Tonsetzer erworben. Seine Verbindungen mit Deutschland standen von jeher im Zeichen der gegenseitigen Freundschaft und Achtung. Als Gastdirigent hat Kurt Atterberg viele der besten deutschen Orchester geleitet, darunter die Berliner, Münchener und Hamburger Philharmoniker, die Dresdner Staatskapelle und das Leipziger Gewandhausorchester, und eine bedeutende Anzahl seiner Werke sind von großen deutschen Dirigenten wie Nikisch, Strauss, von Schillings, Furtwängler und Fiedler uraufgeführt worden. Daß unter Atterbergs ausländischen Verlegern das Haus Breitkopf und Härtel eine hervorragende Rolle spielt, ist unter solchen Umständen nur natürlich. Umgekehrt hat Atterberg sich in seiner Eigenschaft als Ehrenpräsident der internationalen Komponistenvereinigung mit Nachdruck für den internationalen Musikaustausch eingesetzt, und mancher deutsche Tonsetzer der zwanziger und dreißiger Jahre hat mit Hilfe von Atterbergs Empfehlung den Weg zum schwedischen Konzert- und Radiopublikum gefunden.

Herbert Connor

Hermann Heiß 60 Jahre

Generationstabellen mögen ihre Mängel haben; schöpferische Geister sind schwer zu determinieren. Gleichwohl können sie Weg und Werk eines Komponisten, im Fadenkreuz von „Ort und Zeit“ angepeilt, schärfer erkennen lassen; das Inkommensurable bleibt so wie so nicht zu orten. Auch und gerade in einem Falle wie Hermann Heiß und „*Deutsche Musica Nova*“ ist das so.

Alles an ihm, der am 29. Dezember nun auch in sein siebentes Lebensjahrzehnt eintritt, trägt das Stigma der „Zwischengeneration“ (nach Schönberg, Bartók, Strawinsky, vor Dallapiccola, Messiaen oder Fortner) — der Jahrgänge also des letzten Dezenniums vor der Jahrhundertsschwelle. Prokofieff, Milhaud, Honegger, Hindemith, Orff gehören als die Ragenden zu ihnen. Aber auch ringende Geister wie Hába oder Vogel, Golyscheff oder Eimert und eben Hermann Heiß sind Angehörige dieser zweiten *Musica-Nova*-Generation.

Zweimal trug die Welle der Zeit insbesondere die Letztgenannten, die „Sezessionisten“ unter ihnen hoch (sofern sie überlebten): in den von Impulsen und Visionen vibrierenden frühen 20er Jahren und in dem von Neuaufbrüchen gezeichneten ersten Jahrzehnt nach dem 2. Weltkrieg. Im Verfolg der ersten Welle lief es auf nothafte Bedrängnis aus, ja auf Verfolgung. Was die andere, aus den Wunden des anderen Krieges aufgebrochene Welle zeitigen wird, ist noch nicht abzusehen. „Gezeichnete“ in dem Musikbetrieb ringsum sind sie geblieben; die prometheischen wie die musik-mathematischen, die magisch-mythizistischen wie die material-fetischistischen Neuerer unter ihnen.

Das Sucherische, bewußt „Autodidaktische“ ist seit seinen Anfängen kennzeichnend auch für Heiß. Nach dem ersten Weltkrieg, in den er als Sechzehnjähriger zog, sucht er systematische Tonsatzstudien zu betreiben. 1923 aber geht er von Sekles' Konventionen und von Frankfurt weg zu Hauer nach Wien. Als Mitarbeiter an dessen Traktat zur „Zwölftontechnik“ und als ihr Widmungsempfänger taucht der Name Heiß 1925 erstmals in der Fachwelt auf. Dies sollte ihm das Sigill für sein Leben mitgeben.

In seine Vaterstadt Darmstadt zurückgekehrt, schlägt er sich bis 1928 als Singeleiter durch, nach kurzen Klavierstudien bei Hoehn, Frankfurt, zudem als Pianist und „Privatmusiklehrer“.

Auch soziologisch eine Zwitterstellung, die er (beispielsweise) mit Webern in Wiener Vororten damals gemein hat. Er entzieht sich dem Existenz-Dilemma, indem er in den Kreis einer Gemeinschaft junger musischer Menschen tritt und Erzieher bei der Freien Schulgemeinde auf Spiekeroog wird.

Hier hat er nicht zuletzt Jugend- und Spielmusiken zu liefern, handwerklich, wie Hindemith oder Krenek, Fortner oder die namenlosen Vielen es zu der Zeit auch taten. Immerhin aber hält er auch Kontakte aufrecht zu der esoterischen „Wiener Schule“. Schönberg lädt ihn nach Berlin ein, seine „Komposition E-Fis-D“, Klavier-Klangstrukturen aus 1925/26, in der Akademieklasse zu analysieren. Die Fäden reißen nach 1933 mehr und mehr ab. Heiß geht wiederum nach Darmstadt zurück, schreibt Gebrauchsmusiken im Sinne sozusagen von Stummens „Musik im Volk“. Sie sind fast restlos verschollen, im Bombenhagel der Zerstörung Darmstadts 1944/45 verbrannt, an hundert Kompositionen. „Existiert“ hat er indes seit 1941 als Theorielehrer bei der Heeresmusikschule Frankfurt/Main.

Seine pädagogische Meinung wirkte nach dem Zusammenbruch unbehindert wieder weiter: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik zogen ihn als Dozenten an das Kranichsteiner Musikinstitut. Und Darmstadt gab ihm 1955, sehr spät, aber sehr treffend, die Leitung eines „Studio für Elektronische Komposition“ (Komposition, nicht „Musik“), des immer noch einzigen in Deutschland, das nicht von Funkstationen finanziert ist. Das Vertrauen Darmstadts hatte sich zwei Jahre zuvor schon in der Berufung von Heiß an eine Meisterklasse für Komposition bei der Landesmusikschule bekundet.

Unter den seither entstandenen Kompositionen fanden die konzertanten Orchesterwerke am ehesten „Verbreitung“, zuletzt noch das Doppelpaar einer „Sinfonia atematica“ (1950) und einer „Sinfonia giocosa“ (1954). Rundfunkaufträge wie jene Ballade „Die glorreiche Unterlassung des Fliegerhauptmanns K.“ (1956), für Sänger, Sprecher, Chor und Orchester, mit elektronischen und elektroakustischen Mitteln, dürften für die Werkstätten der Avantgardisten ringsum wichtiger sein. Auch die Heißschen Tonband-Improvisationen für Sprecher und Klangschlagorchester, wie seine Klagschlagsätze dieser letzten Jahre überhaupt. Sie weisen auf eine Art Synthese von Hauers Melo-Tropik und Varèses Ionisations-Rhythmik. Das spekulative

Element ist ihnen allen eigen. Den „Modi“ und „Modifikationen“ für einzelne oder Gruppen-Instrumente ebenso wie Orchester-Konfigurationen à la Klee, dem „Manager“-Spiel für Tänzer, Sänger, Sprecher und Orchester wie der Ballettkomödie „Schwarzer Dionysos“ nach Vietta, improvisierten Tonband-Tanzsuiten wie elektronischen Ballettkompositionen. Und wie sich von seinen Texten her schon Surrealismus („Winternacht“-Kantate) und Existentialismus (Kafka-Liederzyklus) mit Heitersinnigem (Morgenstern- und Kästner-Zyklen) kreuzt, so erweist sich auch seine Musik als Paarung von fanatischer Klangwerkrealistik und fantastischer Klangfarbenkombinatorik, selbst da, wo die Diagramme seiner Elektronischen Mandarinenspiele nach Reißbrett- und Retorten-Musik ausschauen.

Seine Tonsatzbewegungslehre („Elemente der musikalischen Komposition“, Heidelberg 1949) belehrt eines anderen, besseren. Sie dürfte auch in nochmals zehn Jahren diskutabel geblieben sein.

Heinrich Lindlar

Edgar Rabsch 65 Jahre

Professor Edgar Rabsch, der unlängst in Kiel seinen 65. Geburtstag beging, kann auf ein bedeutendes Schaffen als Musikerzieher zurückblicken. Geboren in Berlin-Charlottenburg, betrieb er das Musikstudium bei Erwin Lendvai, Fritz Steineck und Wolfgang Reimann, sowie als Schüler der Meisterklasse an der staatl. Akademie der Künste in Berlin unter Leitung von Prof. Dr. Georg Schumann. Seit 1914 in der Lehrpraxis stehend, sorgte er nebenher für seine Weiterbildung in systematischer und vergleichender Musikwissenschaft bei den führenden Hochschullehrern in Berlin.

1924 berief man ihn als Musikstudienrat zum Aufbau eines neuen Musiklebens im Sinne der damaligen Reform an die staatl. Bildungsanstalt in Plön, wo er Chor und Orchester so auf die Höhe brachte, daß ihn Hindemith dort mehrfach besuchte (1932) und für diese Schule seinen „Plöner Musiktag“ schrieb. 1933 im Zuge der neuen Entwicklung angefeindet und nach Itzehoe versetzt, wirkte er in der Folgezeit an den Hochschulen für Lehrerbildung in Dortmund und Hirschberg/Schlesien. Nach dem Kriege wurde er 1946 Professor an der Pädagogischen Hochschule in Kiel.

Rabsch ist der Schöpfer des ersten neuen Schulmusikwerks für höhere Schulen („Musik“, Verlag

Diesterweg 1928), das ganz im Sinne der damaligen Reformbestrebungen aufgebaut war. Abgesehen von dem neuartigen Aufbau ist durch dieses mehrbändige Werk weitgehend eine neue Musikkultur für die Schule erschlossen worden. Dabei erwies sich Rabsch als Herausgeber von einer vorbildlichen wissenschaftlichen Gründlichkeit in der Auswertung und genauen Angabe seiner Quellen.

Hier wird ein hervorstechender Wesenszug offenbar: Genauigkeit und wissenschaftliche Treue auch im erzieherischen Bereich zu wahren. Auf Grund seines Entwicklungsweges gehört Rabsch in die kleine Reihe erzieherischer Persönlichkeiten, die von der Volksschule an alle Schularten bis zur Pädagogischen Hochschule aus eigener, praktischer Erfahrung kennen und daher eine weite Übersicht über alle Aufgaben und Probleme besitzen. Das zeigen seine Schrift *„Neue Wege der Musikerziehung“* (Leipzig, 1925), seine Darstellungen über *„Wesen und Wandel der Gestalt“*, die sich heute zu einer *„Gestaltlehre“* verdichtet haben, seine Ausführungen über den *„Anfang im Musikunterricht“* (Handb. d. Musikerziehung, 1954), seine Erfindung des *„Kieler Glockenspiels“*, wodurch dieses „Orff“-Instrument für einen wesentlich vereinfachten methodischen Weg in der Grundschule umgeformt und nutzbar gemacht wird.

Rabsch ist auch als Komponist von Orgel-, Klavier-, Chor- und Orchesterwerken bekannt geworden, die z. T. durch Funksendungen verbreitet wurden. So schrieb er u. a.: Passacaglia und Doppelfuge über „Ach, was soll ich Sünder machen“ für Orgel; Praeludium und Fuge über „Dies irae“ für Klavier; Polyphone Volksliedersätze (Vieweg); Schulooper „Die Brücke“ (Nagel); Deutsche Kantate (Nagel); Das Spiel vom deutschen Bettelmann (nach Wiechert) für Soli, Chor, Orch.; Phantasie und Fuge „Der grimmige Tod“ (Breitkopf & Härtel); Kantate von der Mutter und dem Kinde; Oper „Das verzauberte Ei“ nach Poggi.

Man darf diesem eigenständigen und schöpferisch begabten Musikerzieher, der heute auf ein bedeutendes Lebenswerk zurückblicken kann, noch viele Jahre weiteren erfolgreichen Schaffens wünschen!

Josef Heer

Ewald Gutbier 70 Jahre

Einer jener seltenen Menschen, die nicht viel Aufhebens von sich selber machen, die aber immer bereit sind, andern zu helfen einer der so

unermüdlich fleißigen wie segensreich tätigen „Stillen im Lande“ vollendet am 10. Dezember sein 70. Lebensjahr. Staatsarchivrat Dr. Ewald Gutbier, Marburg, ist nicht nur ein großer Liebhaber der Musik, in früheren Jahren ausgezeichnete Oboe, sondern auch ein Forscher, der sich um die hessische Musikgeschichtsschreibung unschätzbare Verdienste erworben hat.

Ewald Gutbier wurde als Sohn eines Lehrers, des späteren Stadtarchivars in Langensalza/Thür. geboren. In seinem Elternhaus wurde viel und gut musiziert. Er besuchte die berühmte Klosterschule Schulpforta, studierte in Jena, Marburg und Berlin Geschichte, historische Hilfswissenschaften und deutsche Philologie und promovierte mit einer historischen Arbeit bei Michael Tangl. Nach dem ersten Weltkrieg wirkte er am Staatsarchiv Marburg, 1945/46 interimistisch als dessen Leiter. 1953 trat er in den Ruhestand.

In den vielen Jahren seiner Marburger Tätigkeit entwickelte er sich, da er allmählich jedes Dokument des Staatsarchivs in die Hände bekam und untersuchte, zu einem hervorragenden Kenner der hessischen Geschichte. Sein persönliches Interesse galt neben der Landes- und Ortsgeschichte, der er verschiedene Publikationen gewidmet hat, besonders der Musik. Es gibt wohl kaum eine auf Musik und Musiker bezügliche Akte des Marburger Archivs, die Gutbier nicht ausgezogen hat. Daß er aber nicht in egoistischem Ehrgeiz gewünscht hat, alle seine Entdeckungen selber zu bearbeiten und herauszubringen, sondern daß er zu jeder Zeit aus dem großen Schatz seiner Erfahrungen mitgeteilt und wertvolles Quellenmaterial selbstlos aus der Hand gegeben hat — für diese Großzügigkeit und echte Hilfsbereitschaft kann ihm nicht genug gedankt werden.

Gutbiers nicht sehr zahlreiche eigene Vorträge und Veröffentlichungen zur Musikgeschichte galten u. a. der Tanzmusik auf hessischen Dörfern (Hessisches Bauernleben), Hessischen Musikanten, Hessischer Militärmusik, der „Geschichte der Kirchenmusik in Frankenberg (Eder)“, Bachs Aufenthalt in Kassel, Wandermusikanten in Kurhessen, Valentin Geuck. Darüber hinaus gibt es aber tatsächlich kaum eine neuere Arbeit zur kurhessischen Musikgeschichte, die nicht auf „Gutbiersches Material“ zurückgreift. Da sind z. B. H. J. Mosers Arbeiten über Hofhaimer und Schütz zu nennen, die Dissertationen von H. Grössel (Georg Otto), W. Dane (Landgraf Moritz), J. Knierim (Johann Heugel), Chr. Engel-

brecht (Landgraf Moritz) und H. Heussner (Spohrs Sinfonien), die Arbeiten von H. Engel (Musikpflege an der Marburger Universität), D. Großmann (Orgelbau in Hessen), Chr. Engelbrecht (Landgraf Karl und, zusammen mit Brennecke, die Musikgeschichte Kassels), W. Brennecke (Geuck, Heugel, Jeep).

Auch die praktische Musik ist in Gutbiers Leben nie zu kurz gekommen. Schon früh spielte er Klarinette, später Oboe, beides ohne eigentlichen Unterricht. In Marburg wirkte er als wichtiger Solist im Collegium musicum unter Hermann Stephani mit. Ohne seine Hilfe war an keine Aufführung eines größeren Bach-Werks (etwa der alljährlichen „Matthäus-Passion“) zu denken, bei denen er mit gleicher Vollkommenheit Oboe, Oboe d'amore oder Englisch Horn blies. Bis zum Ende des zweiten Weltkrieges veranstaltete er regelmäßige Musizierabende in seinem Hause. Zu seinen privaten Steckenpferden gehörte außerdem das Sammeln von Musikinstrumenten (Barockoboe, Traversflöte, Schalmeien, Dudelsack), die er auch selber spielte.

Ewald Gutbiers Leben stand zu einem wesentlichen Teil im Dienste der Musik. Seine Freunde und seine vielen dankbaren Schuldner wünschen dem Jubilar, daß es ihm vergönnt sein möge, mit einigen der von ihm gesammelten Schätze noch selber herauszukommen. *Wilfried Brennecke*

Das Verdienstkreuz für Edmund Nick In einer Feierstunde zu Düsseldorf wurde dem Komponisten und Musikschriftsteller Professor Dr. Edmund Nick durch den Ministerpräsidenten von Nordrhein-Westfalen, Steinhoff, das ihm vom Bundespräsidenten verliehene Bundesverdienstkreuz am Band überreicht. Damit wird ein Musiker von hohen Graden geehrt, der sich auf den verschiedensten Gebieten der Musik theoretisch und praktisch betätigt und in erstaunlicher Vielseitigkeit bewährt hat.

Dabei weist ihn sein Doktordiplom als „Doktor juris“ aus. Aber er sattelte früh um. Schon kurz nach dem ersten Weltkrieg, den er als Offizier der österreichischen Armee mitgemacht hatte, kam der aus Reichenberg gebürtige Sudetendeutsche nach Breslau, wo er sich als Theaterkapellmeister an den Schauspielbühnen von Paul Barnay, als Liedbegleiter und Pianist einen gediegenen Namen machte. 1924 wurde er als Abteilungsleiter an die Schlesische Funkstunde berufen, die er bis 1933 zu einem musikalisch weit-

hin beachteten und anerkannten Sender gestaltete. Als einer der ersten hatte er erkannt, daß der Rundfunk mit seinen gewaltigen Einnahmen berufen sei, die Lücke zu schließen, die durch den Ausfall des Mäzenatentums der Fürstenhäuser entstanden war. Er vergab Kompositionsaufträge an Franz Schreker, Paul Hindemith und die schlesischen Komponisten Hermann Buchal, Gerhard Streck, Franz Kauf, Ernst August Voelkel, Hans Sattler und nicht zuletzt das musikantische, allzu früh verstorbene Genie Karl Sczuka.

Immer mehr trat in jenen Jahren Edmund Nick auch als Komponist hervor. Er vertonte eine Reihe der bahnbrechenden Hörspiele und Hörfolgen, die von Friedrich Bischoff, dem Intendanten der Schlesischen Funkstunde, beispielgebend für die gesamte Rundfunkwelt geschrieben worden waren. So war es 1933, als ihn die neuen Machthaber verjagten, beinahe nur selbstverständlich, daß er im Handumdrehen Anschluß in Berlin fand, wo er für einen der stärksten Theatererfolge der letzten Jahrzehnte, „Das kleine Hofkonzert“, die bezaubernde Musik schrieb. Neben den kostbaren Operetten „Über alles siegt die Liebe“ und „Das Halsband der Königin“ kennzeichnen die Bühnenmusiken zu Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer“ und „Und Pippa tanzt“, zu Shakespeares „Ein Sommernachtstraum“, zu Billingers „Stille Gäste“ die Vielseitigkeit seines Schöpfungstums. Aber er komponierte auch Lieder und Chansons fürs Kabarett und die Schlesier-Ode „An die Heimat“ nach Worten von Friedrich Bischoff.

Von 1947 bis 1948 leitete er musikalisch die Bayerische Staatsoperette, von 1949 bis 1952 wirkte er als Professor an der Staatlichen Musikhochschule München. Von 1952 bis 1956 kehrte er noch einmal als Hauptabteilungsleiter für Musik an den Westdeutschen Rundfunk nach Köln zurück. Die musikinteressierten Hörer werden es begrüßen, daß er gleichwohl zum Westdeutschen Rundfunk Köln noch im freien Mitarbeiterverhältnis steht und häufig zu wichtigen Ereignissen im Musikleben oder in Einführungen zu Musikwerken oder Konzerten das Wort ergreift, das er wie nur ganz selten ein ausübender Musiker zu meistern weiß. Davon zeugen außer ungezählten Aufsätzen und Betrachtungen (auch in „Musica“) zwei Bücher: die erste authentische Biographie Paul Lindkes und „Vom Wiener Walzer zur Wiener Operette“.

Auf die Verleihung der hohen Auszeichnung darf nicht nur Edmund Nick stolz sein; auch seine engeren sudetendeutschen Landsleute und nicht zuletzt die Schlesier, denen Nick durch seine 15jährige Tätigkeit in Breslau verbunden ist, werden sich freuen, daß einer der Ihrigen — und dazu einer der Würdigsten — in dieser Weise geehrt worden ist.

Herbert Urban

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Vom Ungeformten zur Form

Vor einiger Zeit wurde der *Städtischen Musikschule in Braunschweig* eine für die Bedürfnisse des Jugendmusikunterrichts zweckentsprechend eingerichtete geräumige Villa von der Stadtverwaltung in einer Feierstunde als neue Wirkungsstätte übergeben. Das klingt sehr einfach und selbstverständlich, ist es aber nicht. Wenn man bedenkt, daß selbst in viel größeren Städten die Jugendmusikschulen sich mit gemieteten, unzureichenden, in den verschiedensten Stadtteilen liegenden Räumen begnügen müssen; wenn man weiter bedenkt, wie verschlossen sich die Gemeinden oft gerade gegenüber musikpädagogischen Bedürfnissen zeigen, so gewinnt die Tatsache, daß Rat und Verwaltung einer durch die Zonengrenznahe nicht sehr finanzkräftigen, durch mannigfaltige andere Aufgaben — z. B. den Bau eines neuen Bahnhofes — stark beanspruchten Stadt ihrer Musikschule und so der musizierfreudigen und -willigen Jugend ein eigenes, ausreichendes Heim gab, besondere Bedeutung.

Damit fand aber auch nicht zuletzt eine musikpädagogische Arbeit, die weit über die Grenzen der Stadt hinaus Aufmerksamkeit und Beachtung erregt hat, ihre Anerkennung. Diese Arbeit hat ihre Grundlage in der neu- und eigenartigen Methodik, die der Schulleiter, Prof. Dr. Paul Friedrich Scherber, in langjähriger Praxis entwickelt hat. Ihre einzelnen Prinzipien, wie Enthemmung, Improvisation, Erarbeitung der Harmonie- und Formenlehre wie des Kontrapunktes nur vom klanglichen Erlebnis aus, mögen nicht absolut neu sein. Während sie aber sonst in vielen Fällen nur Theorie bleiben und die praktische Ausbildung letzten Endes doch wieder auf die übliche Arbeitsweise zurückgreift, werden sie bei Scherber konsequent in die Tat umgesetzt. So hat er eine Reihe von „Übformeln“ zusammengestellt, an Hand derer der Schüler in kürzester Zeit den Bereich der ganzen

Harmonielehre einschließlich komplizierter Modulationen begreifen lernt, und zwar „begreifen“ in des Wortes ursprünglicher körperlicher Bedeutung, durch die Hand und durch das Ohr. Geschrieben wird erst auf einer viel späteren Stufe. Oder: ein zunächst ganz ungeordnetes Improvisieren mit der linken Hand auf den schwarzen, der rechten auf den weißen Tasten, wobei anfangs lediglich die Freude am Selbertun die Hände führt, nimmt dem Kinde den Schrecken vor bi- und polytonalen Zusammenklängen und erweckt schließlich ein Gefühl für zwölftönig-funktionslose Harmonik (selbstverständlich nicht für die Reihentechnik, die sich der Improvisation entzieht).

Die Ergebnisse, die gerade beim Improvisieren erzielt werden, sind verblüffend. Von Zehnjährigen nach ein- bis zweijährigem Unterricht improvisierte Inventionen oder Sonatinen nach Aufgaben, die der Lehrer stellt, zeigen erstaunliches Form- und Harmonieempfinden. Den sinnfälligsten Aufschluß erhält der Außenstehende aber vielleicht, wenn er einmal die Improvisation kleiner „Opern“ erlebt. Voran gehen hier Unterhaltungen in einer Art Kauderwelschsprache, wie sie ja Kinder gern anwenden, wenn sie so tun, als sprächen sie eine Fremdsprache. Dieses scheinbar sinnlose Tun dient vor allem der Befreiung, der Lösung, der Enthemmung. Die klanglichen Ergebnisse haben eine bestürzende Ähnlichkeit mit den akustischen Eindrücken, die man bei kultischen Handlungen primitiver Völker gewinnt. Offenbar werden also in den jungen Menschen Tiefenschichten angerührt, die sonst verschüttet scheinen. Später wird eine Aufgabe gestellt, eine Handlung verabredet, die von den Kindern dann textlich und musikalisch *ex improvviso* auszufüllen ist. Scherber nahm dabei anfangs die Funktion etwa eines Spielleiters ein, ist aber nun dazu übergegangen, nur noch als „Kommentator“, ähnlich dem Chor der antiken Tragödie, mitzuwirken. Sein Grundsatz dabei lautet: „Ich belehre nicht — ich stecke an.“ Wieder sind die Ergebnisse, selbst bei improvisierter Mehrstimmigkeit, überraschend. Wie hier, so führt überall in diesem Unterricht der Weg vom Ungeformten zur Form, ihrer Erfassung und Beherrschung, vom scheinbar sinnlosen Getue zum sinnvollen Tun.

Wie es nicht anders sein konnte, ist diese Methodik natürlich auch auf Widerspruch und Anfeindung gestoßen. Aber selbst wenn Scherber mit ihr keine anderen Erfolge aufzuweisen hätte



Probe zu Orffs „Carmina burana“ in der Folkwangschule Essen

als den, daß die Kinder mit unbändiger Freude bei der Sache sind, so daß manche Eltern besorgt sein müssen, ihre Sprößlinge könnten die anderen Pflichten ihres jungen Daseins vernachlässigen, so müßte allein diese — nicht hinwegzudiskutierende — Tatsache die Widersacher nachdenklich stimmen. Denn solche Freude am Musikmachen und -lernen ist doch schließlich eine der wichtigsten Voraussetzungen für alles musikpädagogische Tun.

Willi Wöhler

30 Jahre Folkwangschule

Mit einer festlichen Aufführung der „*Carmina burana*“ von Carl Orff in der Villa Hügel feierte die Folkwangschule für Musik, Tanz, Schauspiel und Sprechen der Stadt Essen ihr dreißig-jähriges Bestehen. Ein Generationsalter zurück liegt der Tag, an dem der 1949 verstorbene Rudolf Schulz-Dornburg in einer großen Programmrede vor zweitausend Menschen seinen Plan über eine kulturelle Aktivierung des Ruhrgebiets und über die künstlerische Erziehung der Jugend entwickelte. Seine Rede löste damals ein heftiges Für und Wider aus, aber sie hatte die Gründung der Folkwangschule zur Folge, zu deren dreifacher Gliederung, das Spiel von der „Christgeburt“ des Komponisten Ludwig Weber „zum Darstellen,

Singen und Tanzen“ die geistige Anregung gegeben hatte. Diese drei Disziplinen sollten aber nicht nebeneinander bestehen, sondern sich gegenseitig durchdringen. Jeder Schüler, ob er nun Musik, Tanz oder Sprechen — das waren 1927 die drei Zweige — studierte, hatte sich in allen drei Gebieten zu betätigen. Hundertsiebenzig Anmeldungen lagen zu Beginn des ersten Unterrichtsjahres vor. Die Zahl stieg einmal vorübergehend auf fünfhundert, blieb aber dann auf einem mittleren Durchschnitt von dreihundert. Nach dem Willen Schulz-Dornburgs sollte die Folkwangschule die Kunst in das Volk tragen. Es konnte also nicht in ihrem Sinne liegen, Stars und Virtuosen heranzubilden. Ihre Aufgabe lautete, den Studierenden eine tüchtige Fachausbildung zu geben und ihren Blick im Umgang mit den anderen Fächern zu erweitern und zu schärfen. Schulz-Dornburg verließ Essen 1932, sein Nachfolger wurde Dr. Hermann Erpf, bis dahin Leiter der Abteilung Musik. Als er 1943 nach Stuttgart berufen wurde, trat Professor Anton Hardörfer an seine Stelle. Nach dessen Pensionierung wurde Professor Heinz Dressel 1956 Direktor des Instituts.

In den vergangenen drei Jahrzehnten hat die Folkwangschule tausende von Absolventen in die

Praxis entlassen. Viele von ihnen sind angesehene Künstler geworden oder bekleiden verantwortungsvolle Ämter. „Ehemalige“ der Folkwangschule sind beispielsweise Hans Müller-Kray, der Chef des Orchesters des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart, die Professoren Theo Hautkappe vom Staatsorchester Bogota (Kolumbien), Helmuth Koch, der im Chorwesen Ostberlins ein entscheidendes Wort mitzusprechen hat, Karl-Heinz Müller vom Staatlichen Konservatorium in Lissabon und Kurt Winschermann von der Nordwestdeutschen Akademie in Detmold, die Tänzerin Maria Lito, die Schauspielerin Gisela Mattisheit, die Konzertsängerin Agnes Giebel, der Bratscher Hermann Hirschfelder vom Barchet-Quartett und Kurt Edelhagen, der Dirigent der erfolgreichsten deutschen Jazzkapelle. Im Lehrkörper der Folkwangschule ist Kurt Joos, der Leiter der Abteilung Tanz, der einzige Dozent, der ihm von Anfang an zugehörte. Er emigrierte allerdings 1934 nach England und kehrte erst 1947 an den Ort seines früheren Wirkens zurück. Nicht mehr unter den Lebenden weilt Ludwig Weber, der 1947 starb.

Mit der Wahl der „Carmina burana“ zum Jubiläum bekundete die Folkwangschule erneut ihre Verpflichtung zum heutigen Schaffen. An der Wiedergabe des Werkes waren sämtliche Studierende beteiligt. Prof. Heinz Dressel, der sie dirigierte, ließ die Partitur aus der Urkraft des Rhythmus erstehen, er las aus ihr aber auch mit Recht, zumal im stark lyrisch betonten dritten Teil, manchen romantischen Zug heraus, ohne damit den einheitlichen Stil der Komposition und seiner Interpretation zu gefährden. Eine bedeutende Leistung vollbrachte der von Karl Linke einstudierte Chor. Nicht minder begeistert von ihrer Aufgabe waren die jungen Musikanten an den Pulten. Sonderbeifall erhielt der Bariton Franz Müller-Heuser. Dazu kamen noch Maria Friesenhausen und Karl Heinz Bäcker.

„Carmina burana“ als Gemeinschaftsgabe der gesamten Folkwangschule — eine schönere und intensivere Demonstration der Folkwangidee konnte man sich nicht wünschen. *Heinrich Schmidt*

Interpretation mit Diskussion

Die staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt veranstaltete den „Internationalen Klavierkurs“ mit Branka Musulin, um zahlreichen, nicht nur zur Hochschule gehörenden Studierenden zur

Überprüfung eignen Könnens zu verhelfen, aber auch, um zu demonstrieren, daß die Frankfurter Akademie über das Wirken des Instituts hinaus „kulturelle Breitenarbeit in der Förderung des Nachwuchses anstrebt“. In den drei Interpretationsabenden begeisterte Branka Musulin einen kleinen Kreis von fachkundigen Zuhörern durch die mitreißenden Vorzüge ihrer souveränen Nachgestaltung. In vielseitig zupackenden Diskussionen wurde das Gehörte im Wechselgespräch mit der Interpretin erörtert. Mancherlei nachdenkenswertes Erkenntnisse wurden im freimütigen Meinungsaustausch geäußert. Bachs „Chromatische Phantasie und Fuge“ verführte zu der Vermutung, Bach hätte in seiner inneren Dynamik das Volumen des heutigen Flügels schon vorausgeahnt. Daher dürfe der heutige Interpret die dynamische Vielfalt des modernen Instruments voll auskosten. In einer, den Aufbau klar durchleuchtenden Ausdeutung interpretierte Branka Musulin Beethovens op. 111, dem Urtext gemäß. Interessiert hörte man von dem in Amerika geplanten Nachdruck der Beethovenoriginalen. „Peinliche Sorgfalt gegenüber dem Notenbild und Klarheit der Ausführung sind für mich ernste Anliegen.“ In der Frage der Wiederholung der Sonatenabschnitte sprach man sich für zweimaliges Spiel der Exposition aus zur sichereren Einprägung der Themen, während die übrigen Partien der „Schnellebigkeit unserer Zeit“ wegen Freizügigkeit in der Wiederholung gestatten. Viel feinsinnige formale, biographische und psychologische Diskussionsaussagen lösten weitere Werke von Schumann, Chopin, César Franck und Ravel aus. Einmütig war das Einverständnis mit Branka Musulins klangfarbigen Ausdeutungen dieser vorwiegend romantischen Kompositionen bei strenger Berücksichtigung der Form und des geistigen Zusammenhangs, ohne die bei Pianisten sogar oft solchen poetischen, inbrünstigen Schöpfungen gegenüber anzutreffende Kühle der „Objektivität“. „Je mehr man in jahrelangem innerem Umgang mit den bleibenden Werken des Musikschaftens den Intuitionen des Komponisten nahe kommt, umso mehr ist man vor Pietätlosigkeiten und Schwankungen der Auffassung bewahrt.“ Man sollte solche unmittelbare Begegnungen zwischen dem Publikum, dem Künstler und dem Werk häufiger herbeiführen. „Ein gut Stück der Krise in der Resonanz der Soloabende konzertierender Künstler ließe sich dann beheben.“ *Gottfried Schweizer*

*

Von den Musikschulen

Die Staatliche Hochschule für Musik *Stuttgart* feierte im November ihr hundertjähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß wurden von der Hochschule fünf Kammermusikabende im Fünfecksaal der Liederhalle, zwei Kirchenkonzerte (Markuskirche und St. Eberhard) und ein Opernabend mit zeitgenössischer Musik veranstaltet. Den Kern des Programms bildeten gegenwärtig an der Hochschule künstlerisch wirkende sowie mit ihr eng verbundene Komponisten. Eine Festschrift zeigte die Geschichte des Instituts auf.

Die von Bruno Vondenhoff geleitete Opernschule an der Staatl. Hochschule für Musik in *Frankfurt* tritt in diesem Jahre mit der szenischen Aufführung folgender Opern an die Öffentlichkeit: „Der Philosoph vom Lande“ von Galuppi (deutsche Erstaufführung der Neubearbeitung von E. Wolf-Ferrari) und „Die alte Jungfer und der Dieb“ von Menotti. Ausführende sind Studierende der Opernschule aus der Gesangsklasse von Prof. Lohmann und das Hochschulorchester (Gesamtleitung: Prof. Vondenhoff, Regie: Dr. Skraup, Bühnenbild: Baumgarten).

Am Hochschulinstitut für Musik *Trossingen* sprach Gerhard Krause über die Musik Israels. Er brachte dabei Beispiele der chassidischen, jemenitischen Musik, sowie Ausschnitte aus Kompositionen zeitgenössischer Meister, insbesondere von Moses Pergament und Ernst Bloch. Robert-Alexander Bohnke spielte am Hochschulinstitut, dessen Lehrkörper er angehört, Kompositionen von Tscherepnin und Scriabin.

Im Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt *Düsseldorf* vermittelten Studierende der Klassen Franziska Martienßen-Lohmann, Kurt Schäfer, Max Martin Stein und Walter B. Tuebben Musik von Bartók und Jürg Baur neben klassischen und romantischen Werken.

Die *Folkwangschule* der Stadt *Essen* eröffnete ihr Wintersemester mit einem Bericht von Prof. Heinz Dressel. Bei der Veranstaltung wirkten mit die drei Abteilungen des Instituts, Musik, Tanz und Schauspiel. Orffs „*Carmina burana*“ und Prokofieffs „*Peter und der Wolf*“ wurden auch in Mülheim und Rheinhausen aufgeführt. Das Studio brachte Veranstaltungen mit Musik der Gotik und Renaissance sowie einen Vortrag „Der Film — von der Idee bis zum Theater“.

Die *Musikakademie* der Stadt *Kassel* führte Sutermeisters 2. Kantate und Orffs „*Carulli Carmina*“ mit dem Chor und Orchester des Instituts unter Hans Georg Schmidt auf.

Das *College Conservatory of Music* in *Cincinnati/Ohio* brachte die dreiaktige Oper „*Mayerling*“ von Henry Rauscher Humphrey zur Uraufführung. Regie: Wilfred Engelman, Musikalische Leitung: William C. Byrd.

Das *Musashino-College of Music* in *Tokyo* veranstaltete mit japanischen Studenten der Cembalo-Klasse von Paul Cadow ein Konzert mit alter und neuer Musik, bei dem auch Werke von Siegfried Reda zur Aufführung kamen. Ein Kammerkonzert wird die Aufführung der Partita „Es ist ein Ros entsprungen“ von Karl Marx bringen.

In der Staatlichen Hochschule für Musik *Freiburg* sprach Dr. Everett Helm über Musik in USA.

Gerd Albrecht, Student der Klasse Brückner-Rückgeberg an der *Staatlichen Hochschule für Musik Hamburg*, wurde beim Internationalen Dirigentenwettbewerb in Besançon in der Kategorie der Non-professionals mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Ulf Hoelscher, der 15jährige Geiger aus der Klasse von Bruno Masurat an der *Hochschule Heidelberg*, wurde als Preisträger beim Wettbewerb des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie ausgezeichnet.

Eberhard Buschmann und Fritz Wolken, Studierende der Fagottklasse Hennings an der *Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold* wurden beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf mit einer Medaille ausgezeichnet.

Wladimir Horbowski-Zaranek von der *Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart* wurde in die Klavier-Jury eines internationalen Musikwettbewerbs in Vercelli/Italien berufen.

Schwarzes Brett

Dr. Leo Schrade (Yale University, New Haven, USA) hat den an ihn ergangenen Ruf als Nachfolger von Jacques Handschin auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Basel angenommen.

An die *Musikhochschule Heidelberg* wurde der Tenor Franz Fehrer als Leiter einer Klasse für Sologesang verpflichtet.

Renate von Schenckendorff übernahm eine Professur für Gesang an der Academia de Musica da Madeira in Funchal. Sie wirkte bisher in Celle.

Max Rostal wurde als Nachfolger von Prof. Zitzmann an die Staatliche Hochschule für Musik in Köln berufen. Für den ausscheidenden Frank Martin trat Bernd Aloys Zimmermann in den Lehrkörper der Hochschule ein. Er wird das Spezialgebiet der Rundfunk-Filmkomposition übernehmen.

STIMME DES LESERS

Zum Länderheft „Tschechoslowakei“ Unser erstes Länderheft (Musica 9/10, 1957, „Tschechoslowakei“) hat der Schriftleitung und dem Verlag eine solche Fülle von Leser-Zuschriften eingetragen, daß wir keine andere Wahl haben, als den Absendern unseren Dank an dieser Stelle summarisch zum Ausdruck zu bringen. Dieser Dank gilt, wohlverstanden, nicht nur den Worten der Anerkennung, sondern ebenso sehr auch den kritischen Stimmen. Diese behandeln übereinstimmend ein und das gleiche Problem, nämlich die Abgrenzung der Begriffe „böhmisch“ und „tschedisch“. Hier möge man es uns zugute halten, wenn — möglicherweise auch durch den Übersetzungsvorgang bedingt — die Unterscheidung nicht immer klar geworden ist. Zudem sind die Verhältnisse, die durch die „Symbiose“ verschiedener Volksteile im gleichen Raum hervorgerufen werden, ohnedies wesentlich komplizierter als in anderen Ländern. Die Frage der volklichen Zugehörigkeit des Einzelnen ist dabei um so schwerer überschaubar, als weder Familien- noch Ortsnamen eindeutige Rückschlüsse zulassen.

Die Zuweisung von Künstlern, die im böhmischen Raum beheimatet waren oder dort gewirkt haben, zum deutschen oder zum tschechischen Volkstum hat auch in anderen Fällen — wie beispielsweise im Artikel „Böhmen und Mähren“ der MGG — zu strittigen Resultaten geführt. Unseres Erachtens haben aber sowohl Deutsche als auch Tschechen soviel gute Musik hervorgebracht, daß keines von beiden Völkern es nötig hat, etwas für sich zu beanspruchen, das dem anderen gehört. In diesem Sinne erscheint es begrüßenswert, daß die Schriftleitung unserer Schwesterzeitschrift im Bärenreiter-Verlag, der „Musikforschung“, für ihr nächstes Heft einen Beitrag vorgesehen hat, der sich um eine

Klärung einiger solcher Volkstumsfragen bemüht. Wir halten es daher für zweckmäßig, zunächst das Erscheinen dieses Artikels abzuwarten. Musica wird dann das ihrige tun, um das Thema weiterzuführen, indem sie von einem Volkskundler an Hand der Zuschriften ihrer Leser eine wissenschaftliche Stellungnahme erbittet. Wir hoffen damit den Ansprüchen, die unsere Leserschaft und wir selbst an uns stellen, am besten gerecht zu werden. Hamel

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Im Park von Martonvasar

Als im Mai des Jahres 1799 die verwitwete Gräfin Brunsvik nach Wien kam, um ihre Töchter Therese und Josefine in die Gesellschaft einzuführen, waren für den Aufenthalt bloß achtzehn Tage vorgesehen; man suchte aber doch Gelegenheit, die beiden Komtessen bei dem schon berühmten Beethoven einigen Unterricht nehmen zu lassen, der — anders als man ihnen gesagt — die Damen sehr liebenswürdig empfing, den Unterricht sogleich begann und so intensiv fortsetzte, daß die tägliche Lektion oft von einer auf vier oder fünf Stunden ausgedehnt wurde. „Damals“, so hat später Therese in ihren Memoiren erzählt, „ward mit Beethoven die innige herzliche Freundschaft geschlossen, die bis an sein Lebensende dauerte. Er kam nach Ofen, er kam nach Martonvasar, er wurde in unsere Sozietäts-Republik von auserlesenen Menschen aufgenommen. Ein runder Platz ward mit hohen edlen Linden bepflanzt; jeder Baum trug den Namen eines Mitgliedes, und auch in derer schmerzlichen Abwesenheit sprachen wir mit ihren Sinnbildern, unterhielten und belehrten uns mit ihnen. Sehr oft, nachdem der gute Morgen gesagt war, fragte ich den Baum um dies und das, was ich gern erklärt wissen wollte, und er blieb nie die Antwort schuldig.“

Die nähere Umgebung des Schlosses zu Martonvasar war von der Schloßherrin nach dem Zeugnis ihrer Tochter Therese aus einer Wüstenei in ein Paradies verwandelt worden, und hier im Park blieb der Baum der Mittelpunkt vieler Erinnerungen, die sich in der Folgezeit lange erhalten haben und die Beethovenbiographen reizen mußten, die schönen Tage, von denen Therese berichtet hatte, im Anblick des alten Baums nachzuerleben. Wobei allerdings nicht verschwiegen zu werden braucht, daß die Frage nach der Beglaubigung gerade dieses einzelnen Baumes sich kaum

noch mit Sicherheit wird beantworten lassen — man weiß, welche Rolle dabei Unsicherheit der Tradition, persönliche Interessen und dergleichen spielen können. Aber immerhin!

Als Edouard Herriot seinerzeit Erkundigungen einzog, berichtete man ihm, der Baum sei während der Unruhen nach dem ersten Weltkrieg umgehauen worden; indes wurden meine spätern eigenen Anfragen dahin beantwortet, das sei ein Irrtum, der alte Baum stehe noch; ein späterer Besitzer der Herrschaft Martonvasar, der Großindustrielle Eugen Dreher, habe denn auch im Jahr 1927, als Beethovens Todestag zum hundertsten Mal sich jährte, durch den Bildhauer Janos Pasztor eine Büste des Meisters schaffen lassen und ihr am Fuß des Baumes ihren Platz angewiesen. Ich erhielt damals die hier wiedergegebene Photographie, die an die Stelle führt, an der die Erinnerung an frohe Stunden im Leben des jungen Meisters haftet.

Leider tut sich ja nun wieder die Frage auf, was seither von der weihevollen Stätte übriggeblieben ist. Für den Augenblick läßt sie sich nicht beantworten; inzwischen haben dank Therese Brunsviks Memoiren Schloß und Park von Martonvasar, der Baum und was sich an Erinnerungen daran knüpft, ihren dauernden Platz in Beethovens Lebensgeschichte.

Stephan Ley

MISZELLEN

Kongreß der Musikbibliothekare

Um die fruchtbare Zusammenarbeit der strengen Wissenschaft mit der Praxis der Musik sowie mit dem öffentlichen Musikleben nach dem Kriege wiederherzustellen, wurde nach Vorbesprechungen in Florenz die „Association Internationale des Bibliothèques Musicales“ (AIBM) gegründet, die in einzelnen Fachgremien umfassende grundlegende Publikationen vorbereitet. Nachdem man 1950 erstmalig in Lüneburg, später in London, Brüssel, Palermo und Paris getagt hatte, kam man 1957 in Kassel zusammen. Es waren Delegierte aus den meisten europäischen Ländern und USA erschienen. Der Präsident der Vereinigung, Alexander Hyatt King vom Britischen Museum, London, gab in einem Schlußbericht eine Übersicht über den Stand der gegenwärtig in Vorbereitung sich befindenden umfassenden Publikationen, wie sie in den internen Beratungen der einzelnen Fachgruppen festgelegt wurden. Die wichtigste Aufgabe ist der neue „Eitner“, das internationale Quellen-Lexikon der



Beethoven-Büste im Park von Martonvasar

Musik, das als „Répertoire International des Sources Musicales“ (RISM) in einzelnen nationalen Gruppen bearbeitet wird.

Die deutsche Abteilung der Association bot zu dieser Tagung eine Reihe interessanter Vorträge, die in aktuelle Einzelprobleme der Musikbibliographie und Quellenerschließung einführten. Dr. Anthony van Hoboken, Ascona, der Schöpfer des neuen Haydn-Verzeichnisses, erläuterte eigenartige Grenz- und Zwischenfälle der Auflagenbestimmung. Dr. Wolfgang Schmieder, Frankfurt, dem wir das klassische Bach-Verzeichnis verdanken, beleuchtete überlegen und geistvoll die Problematik der thematischen Kataloge. Dr. W. Martin Luther, Göttingen, entwickelte den Plan eines Ausbaues des vorhandenen „Repertoriums“ zu einem brauchbaren Gesamtkatalog der Musikkultur, der allgemein begrüßt wurde. Über die praktische Auswertung der bibliographischen Ergebnisse bei der Aufstellung und Ausleihe in den öffentlichen Musikbibliotheken teilte Dr. Alfons Ott, München, seine Erfahrungen mit. Dr. Kay Schmidt-Phiseldack, Virmum, von der internationalen Katalogisierungs-Kommission, plauderte über mancherlei Rätsel-

fragen der musikalischen Verzeichnisse, während John H. Davies, vom BBC London, einen Einblick in die Anforderungen der englischen Sender an die englische Hauptstation gewährte. Einen philosophischen Gesamtdeutungsversuch der Musik stellte Dr. Hermann Pfrogner, München, zur Diskussion. Er sprach von einer Dreiteilung der Musik, bei der er eine Vor-, Haupt- und Spätstufe mit der praemusikalischen Geräusche- und dem postmusikalischen elektronischen Techniknachklang hervorhob. Zu einer interessanten Kulturfahrt im Bildstreifen wurden die Titelaufnahmen für das Quellenlexikon in deutschen Schlössern und Klöstern, wie sie Lisbeth Weinhold, München, sehr anregend schilderte.

Empfänge der Stadt Kassel und des Bärenreiter-Verlages, sowie eine Besichtigung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs in Kassel rundeten die Tagung zu einer vielseitigen Kulturbegegnung ab. Als wertvolle Gaben wurden den Teilnehmern drei bedeutsame Faksimile-Drucke überreicht. Im Namen des Deutschen Musikverlegerverbandes in Bonn übergab D. Dr. Karl Vötterle den originalgetreuen Nachdruck der „Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher“ von Georg Draudius, herausgegeben von Konrad Ameln. „Inter nationes“, Bonn, überreichte den kostbaren Nachdruck der „Kleinen Nachtmusik“ in der Handschrift Mozarts. Schließlich wurden die „Inventionen und Sinfonien“ im Faksimile-Druck der Handschrift Bachs, durch den Musikalienhändler Arno Rammelt als Gabe des Börsenvereins Leipzig übergeben und als Geschenk dargebracht. So wurde in sinnfälliger Weise unterstrichen, wie die Musikbibliothekare als Hüter wertvollster Quellen dem Musikleben entscheidende Impulse zu geben vermögen. In dieser engen Verbundenheit dokumentierte sich der tiefere Sinn der Tagung. *Gustav Struck*

Ein Weltkongreß der Orgelbauer

Der in Amsterdam durchgeführte Orgelbauerkongress vereinigte mehr als 100 Fachleute aus West und Ost, darunter auch aus den USA, Kanada, Ungarn und Polen. Wenige kleine Staaten können sich einer so großen Anzahl hervorragender Orgeln rühmen wie gerade die Niederlande. Den Kongreßteilnehmern wurde vollauf Gelegenheit geboten, sich selbst ein Urteil über die besten Orgeln Hollands zu bilden, wie z. B. über den silbrig-barocken Klang des Instrumentes in der Alten Kirche von Amsterdam (Orgel von Christian

Vater, Hannover, 1726). Auch die Orgel der Neuen Kirche in Amsterdam stammt von einem deutschen Orgelbauer: Hans Wolf Schonat aus Kitzingen, 1655. Durch die jährlich stattfindenden Orgelwettbewerbe in das internationale Interesse gerückt ist das herrliche, von Christiaan Muller im Jahre 1738 erbaute Instrument in der Haarlemer St. Bavokirche, das unter der kundigen Hand des jungen Stadtorganisten und diesjährigen Preisgewinners Klaas Bolt seine Klangschönheit offenbarte. Es folgten u. a. Ausflüge zu der aus derselben Zeit stammenden Orgel der St. Janskirche in Gouda (Jean Moreau, Rotterdam), der noch über 100 Jahre älteren Orgel in der Kathedrale von Herzogenbusch (Florentius Hocque, Grave) und der 1718—21 von den Brüdern Schnitger gebauten Orgel in Zwolle.

Auch moderne Instrumente wurden nicht vergessen und unter ihnen bedeutet die von Adriaan Fokker auf Grund der 31-Tonstimmung von Christiaan Huygens in Haarlem gebaute Orgel mehr als nur ein Experiment. Auf ihr wurde nach einleitenden Worten ihres Erfinders außer den Variationen „Mein junges Leben hat ein End“ von Sweelink auch eine von Henk Badings eigens dafür komponierte Suite gespielt, beides Werke, die ursprünglich nicht für temperierte Instrumente geschrieben wurden und auf diesem Werk besonders wirkungsvoll klangen. Wenig befriedigend klang die kürzlich restaurierte (1891 gebaute) Orgel im großen Saal des Amsterdamer Concertgebouws, unter deren Mangel an Durchsichtigkeit und Geschmeidigkeit vor allem Bach und das g-moll Konzert von Poulenc zu leiden hatten. Statt dessen wäre ein Konzert auf der schönen Cavallé-Coll-Orgel im Haarlemer Konzertsaal bestimmt eindrucksvoller gewesen. Nicht in das Kongreßprogramm aufgenommen, doch als einfallsreiche Abwechslung freudig begrüßt, war die Konfrontierung mit der volkstümlichen und aus dem holländischen Straßenbild nicht wegzudenkenden *Drehorgel*, die ein gewitzter Museumsportier für ein Sonderkonzert im Freien antreten ließ.

In den verschiedenen Vorträgen befaßte sich überraschenderweise nur ein Sprecher mit der künstlerischen Seite des Orgelbaus: Robert Boisseau zog unter Berücksichtigung des „Goldenen Schnittes“ bei den Messuren der Orgelregister Vergleiche zwischen Meisterwerken von Dom Bédos, Cliquot, Isnard, Riepp und Cavallé-Coll. Ein kurzer Geschichtsüberblick des Orgelbaues in den Nieder-

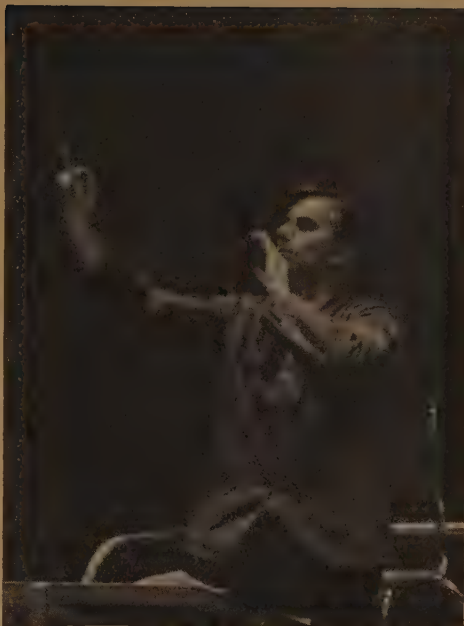
lander (Dr. M. A. Vente), Vorträge über Orgelrestauration (D. A. Flentrop), über das Problem „Orgelsachberater oder Orgelbauer“ (G. A. C. de Graaf), über die Vereinfachung der Bedienung von Orgelregistern (sog. Setzer-Kombination durch welche die Registrierung vorbereitet werden kann und die Hilfe besonderer Registranten überflüssig wird), und über eine erwünschte Zusammenarbeit aller Orgelbauer (Kongreßvorsitzender H. Willis, England) wechselten mit Filmen über die Entzerrung von Metall-Orgelpfeifen und den Bau einer mechanischen Orgel ab.

Das Hauptziel des Kongresses war jedoch die Gründung einer internationalen Organisation von Orgelbauern, deren Aufgabe in der Förderung der Kenntnis und Fertigkeit des Orgelbaus, einer besseren Berufsausbildung und im Schutz des Berufsstandes durch einheitliche Prüfungen usw. bestehen soll. Über die Notwendigkeit und Aufgaben eines derartigen Verbandes war man sich einig, doch nicht über seinen Namen. Die deutsche Delegation schlug den historischen Namen: Sankt-Lukas-Gilde vor, die Amerikaner wünschten durch ihren Vorschlag „World Society of Organ Builders“ den Nachdruck mehr auf den internationalen Charakter der Organisation zu legen. Man einigte sich schließlich über Ort und Zeitpunkt des nächsten Kongresses (1959 in Straßburg), bei dem dann der Vorstand gewählt und die Grundlagen und Ziele des Verbandes endgültig festgesetzt werden sollen. Zum Vorsitzenden des vorläufigen Komitees wurde der Amerikaner W. R. Daniels ernannt; zu den Mitgliedern des Ausschusses gehört u. a. auch Johann Klais aus Bonn. Sekretär ist der niederländische Orgelbauer D. A. Flentrop in Zaandam.

Sylvia van Ameringen

Jubiläum des Philharmonischen Chores Berlin

Wenn eine altherwürdige und weit berühmte Chorvereinigung 75 Jahre alt wird, so sollte man sie feiern, wie man unter den Menschen eine Persönlichkeit feiert. Von seiner immerwährenden Jugend wird der Chor selbst durch eine Festaufführung der „Missa solennis“ von Beethoven Zeugnis abzulegen haben; wir aber werden anlässlich dieses Datums in die Vergangenheit zurückdenken und uns besinnen, welche Funktion im Berliner Musikleben gerade diesem Chor zugewiesen war und wie er sich seine Bedeutung auch in Zukunft erhalten kann. Ist es ein Zufall, daß die Geschichte des Philharmonischen Chores



Hans Chemin-Petit am Pult des Philharmonischen Chores Berlin

im gleichen Jahre beginnt wie diejenige des Philharmonischen Orchesters, dessen Jubiläum bereits im Frühjahr 1957 festlich begangen wurde? Seit März 1886 hat eine enge Verbindung zwischen diesen beiden Institutionen bestanden, derart, als sei es allen ihren Mitgliedern von Anfang an bewußt gewesen, daß das Wort „philharmonisch“ eine gemeinsame Verpflichtung im Geiste der Musik bedeute. Daß sogleich Siegfried Ochs an die Spitze des Chores trat, war ein Glücksfall, wie er bald auch dem befreundeten Orchester in Hans von Bülow zuteil wurde; damit war eine beruhigende Konstanz für die Entwicklung des Chores gegeben, die erst 1929 mit dem Tode von Ochs endigte. Von heute aus gesehen ist es nicht so wichtig festzustellen, in welcher Epoche seine Musikauffassung beheimatet, welchen Meistern er zutiefst verpflichtet war — wichtig ist vor allem zu prüfen, wie er das Musikgut jener Jahrzehnte gepflegt und ob er im ganzen seiner Zeit genug getan hat.

Überblickt man die stolze Liste der Aufführungen zwischen 1882 und 1929, so wird man die lebenden Komponisten in hohem Maße berücksichtigt finden. Aber auch im weiteren Verlauf seiner Geschichte hatte der Chor das Glück, immer wieder Persönlichkeiten zu finden, die

Ochs an Ausstrahlungskraft nicht nachstanden: Otto Klemperer (1929—1933), Carl Schuricht (1933—1935), Günther Ramin (1935—1943) und seit 1944 Hans Chemin-Petit. Klemperers Wirken ist noch heute unvergessen, und auch Schuricht und Ramin boten hervorragende Muster der Interpretation. Chemin-Petit trat dann, zu Ende des Krieges, ein besonders schweres Amt an: weil nun mit der Arbeit völlig von vorn begonnen werden mußte. Nach 1945 hieß die erste Aufgabe: dem Chor wieder frisches Blut zuzuführen und ihn einigermaßen sicher zu stellen. Naturgemäß konnte das erst allmählich gelingen. Die volle Leistungsfähigkeit der Mitglieder ist inzwischen längst wieder erreicht, und gerade das letzte Jahrzehnt hat bewiesen, daß in den Berliner Laienchören der alte Idealismus nach wie vor wach ist. Die finanzielle Unterstützung seitens der städtischen Behörden bietet eine gewisse Gewähr für den ununterbrochenen Fortgang der künstlerischen Arbeit; doch ist allenthalben die Basis noch zu schmal, als daß man über die oratorischen Standardwerke hinaus in größerem Umfang Kompositionen wagen könnte, die abseits von der breiten Straße des absoluten Erfolges liegen. Was dem Dirigenten Chemin-Petit im Jahre 1951 mit Driesslers „*Dein Reich komme*“ gelang, das wünscht er auch fernerhin von Fall zu Fall an anderen bedeutsamen zeitgenössischen Stücken zu exemplifizieren. Der Gedanke, Johann Nepomuk Davids „*Requiem chorale*“ im Laufe des kommenden Jahres zur Berliner Erstaufführung bringen zu können, erfüllt ihn schon jetzt mit Freude.

Werner Bollert

150 Jahre Musikverlag

Der Musikverlag Hug & Co in Zürich kann auf ein 150jähriges Bestehen zurückblicken. Den Grund des Unternehmens legte der Kaufmann und Prediger Jakob Christoph Hug. Aus dieser Frühzeit, die aufs engste mit dem Namen von Hans Georg Nägeli verknüpft ist, entwickelte sich der Verlag durch die unermüdliche Tatkraft weiterer Generationen der Familie Hug aus einem kleinen Geschäft „am Rennweg zu Zürich“ zu einem weltweiten Haus der Musik, das heute nicht nur einen hochangesehenen Musikverlag umfaßt, sondern zugleich auch zu einem Haus der Noten und Instrumente geworden ist. Zahlreiche Filialen in der Schweiz und im Ausland spiegeln die internationale Bedeutung des Unternehmens. Im Musikverlag sind von alters her bedeutende Autoren vertreten. Es erscheinen aber auch dort

Musikzeitschriften, die in ihrer geistigen Spannweite stets ein besonderes Echo gefunden haben. Ein umfangreiches Musikaliensortiment, nicht zuletzt ein ausgedehnter Handel mit Musikinstrumenten verkörpern einen Dienst an einer verantwortungsbewußten Musikpflege, die in der 150jährigen Geschichte des Hauses Hug ihre reifste und schönste Bestätigung gefunden hat. In einer Festschrift zeigt Samuel F. Müller die Geschichte des Unternehmens auf. Möchten dem Verlag weitere große Erfolge in seiner fruchtbaren Musikarbeit beschieden sein!

w.

VOM MUSIKALIENMARKT

Vom Chanson zur Passion

Mag man an Instrumenten von Psalter und Harfe über Laute und Blockflöte bis zur Jazztrompete eine Art Kulturgeschichte der Musik ablesen — die menschliche Singstimme bleibt das Urinstrument allen Musizierens. Ob zu Gottes Lob oder zu des Menschen Freude, ob im Duett oder im Doppelchor: ihre Wurzelkraft hat sie nie verleugnet. So wird man sich nicht wundern, daß der Raum heute wieder Jahrhunderte umspannt, vom Chanson bei Binchois bis zur Lamentation Kreneks, ja, diese beiden Extreme stehen einander nicht einmal so fern wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wenn Krenek im Vorwort zu seiner „*Lamentatio Jeremiae Prophetarum*“ (im Bärenreiter-Verlag Kassel/Basel als BA 3648 erschienen) ausdrücklich davon spricht, daß hier die rhythmische und metrische Gestaltung von den Prinzipien angeregt sei, die „ich auf grund meiner Studien in der Polyphonie des 15. Jahrhunderts obwalten sehe“, so bedarf es keines Wortes darüber mehr, daß ein Meister wie Binchois, dessen Chansons als Bd. II der „*musikalischen Denkmäler*“ von Wolfgang Rehm herausgegeben wurden (B. Schotts Söhne Mainz 1957), hier ein wesentliches Stück am Fundament dieser Studien mit legen half. In der Tat ist es höchst reizvoll, die beiden Notentexte einmal nebeneinander zu legen, so wenig natürlich die reinen Worte einer Musik für den *court d'amour* einen Vergleich mit den Klagen des Jeremias gestatten. Aber in mancher melodischen Wendung zeigen sich die Einflüsse, die im übrigen natürlich durch die harmonischen Spannungen bei Krenek erheblich differenziert wurden. Da aber auch bei Binchois die manchmal tonal scheinende Kadenzierung uns nicht im Lichte der Funktion erscheinen darf — der Herausgeber setzt sich im Vorwort

mit dieser Frage kurz auseinander — so bleibt es doch auch hier bei einer gewissen Verwandtschaft der Spannungsfelder über die Jahrhunderte hinweg, die, nicht nur bei Krenek, öfter für unsere Zeit charakteristisch ist.

Überschreiten wir die Schwelle des 15. Jhdts., so begegnen wir hier, gute hundert Jahre nach Binchois, einem entsprechenden deutschen Gegenstück. Wir meinen die „*Neue Teutsche Lieder mit vier bis fünff Stimmen*“, von Leonhard Lechner aus dem Jahre 1577 (Neuausgabe als Bd. 3 der Werke Lechners durch Uwe Martin; Bärenreiter-Ausgabe 2933), ergänzt durch Bd. 1 dieser Reihe, der die „*Motectae sacrae* zu 4—6 Stimmen“ in der Bearbeitung von Ludwig Finscher bringt. Beide Bände, durch Faksimile-Beigaben und durch Einleitungen der Herausgeber sowie von Konrad Ameln als dem Leiter der Gesamtreihe historisch vertieft, erweitern unsere noch immer recht sporadischen Kenntnisse um Lechner sehr erheblich, auch wenn sie satztechnisch kaum neue Erkenntnisse erschließen. Aber schon die Tatsache, daß diese Ausgaben im Rahmen und Auftrag der neuen Schütz-Gesellschaft erschienen, weil beide Meister durch das „Streben nach einem musikalischen Ausdruck für den Empfindungsgehalt des Textes“ (Anna Amalie Abert) verwandte Züge zeigen, deutet die durchaus neuartige Richtung an, in der mit dieser Ausgabe unser Lechner-Bild vorantreibt. Sie wird bestätigt durch das Studium der Motetten, deren Mittlerstellung zwischen den Niederländern und Lassus einerseits und Haßler andererseits in einem ausführlichen Vorwort des Herausgebers ganz klar herausgestellt wird, nicht ohne Erwähnung auch des protestantischen Anteils, den der Nürnberger Raum zu diesem Stil beisteuerte. Etwa in die gleiche Zeit gehören die „*6 Motetten Palestrinas* zur Liturgie der Karwoche und des Ostertages“, die von Wilhelm Hohn und Pater Albert Hohn OSB in Einzelausgaben des Süddeutschen Musikverlags Willy Müller, Heidelberg herausgegeben wurden. Editionstechnisch ist hier das bewährte Prinzip einer mäßigen Verkürzung der Werte auf die Halben als Zählzeit und einer schematischen Taktstrichsetzung gewählt; sehr beachtlich erscheint aber auch in diesen streng liturgischen Stücken die Aufgliederung chorischer Farbwerte in absichtlicher Einseitigkeit der hohen oder tiefen Klangregionen oder in der Vereinigung zur Doppelchörigkeit.

Aus der Schütz-Zeit, wiederum rund 100 Jahre später, liegen diesmal zwei Veröffentlichungen vor: einmal eine sehr verdienstvolle, weil längst

fällige Zusammenstellung von Heinrich Schütz' „*Vierstimmigen Chorsätzen* zu Liedern des evangelischen Kirchengesangbuchs“, die Gottfried Grote im Verlag Merseburger, Berlin, in einem sehr brauchbaren Band zusammenfaßte. Es sind immerhin 20 Sätze, die dadurch der Praxis auch des kleinsten Chors zugeführt werden, meist natürlich dem Beckerschen Psalter entnommen, wobei auch die Veränderungen der Ausgabe von 1661 mit verarbeitet wurden. Faksimilebeigaben und kritischer Bericht machen dem Wissenschaftler diese Ausgabe ebenso wertvoll wie der stets beigefügte ausgesetzte Continuo und der Abdruck aller Choralstrophen dem Praktiker. Ein besonderes Wort verdienen auch die „*Geistlichen Konzerte zu 4 Stimmen*“ von Cornelius Burgh aus dem Jahre 1630, die K. H. Höfer als Bd. 6 der Denkmäler rheinischer Musik bei Schwann, Düsseldorf, herausgab. Nicht nur, weil hier einmal unter Beteiligung des Kultusministeriums eine vorbildliche wirtschaftliche Trägerschaft von Stadt und Land Erkelenz diese zunächst lokale Publikation ermöglichte, sondern auch deswegen, weil hier einmal ein relativ seltenes Zeugnis der Durchdringung niederländischer Tradition mit typisch konzertanten Elementen vorliegt, der sich ganz anders als gleichzeitig bei Schein auswirkt.

Endlich noch ein Blick auf die Kirchenmusik des 18. Jhdts. Auf katholischer Seite finden wir da zunächst ein Offertorium „*Tres sunt*“ von Michael Haydn, herausgegeben von Dr. K. Pfannhäuser im Verlag Jos. Weinberger, Wien—Frankfurt—Zürich—London. Durch eine persönliche Abschrift Mozarts, die auch dieser Ausgabe zugrunde liegt, hat das kurze Werk einigen dokumentarischen Wert erhalten. Bedeutungsvoller erscheint da die Neuausgabe von Händels *Johannes-Passion*, die Fel. Schröder in deutscher und englischer Fassung für den Südd. Musikverlag Willy Müller, Heidelberg, in Verbindung mit Novello & Co Ltd., London, fertigte. Will der Herausgeber dieses Werk auch besonders denjenigen Chören nahelegen, die aus irgend einem Grunde „das gleichnamige Werk Bachs nicht darstellen können“, so möchten wir andererseits dieses Werk mit der hervorragenden Dramatisierung der *turbae* und der sprachlichen Plastik von Rezitativen und Chören doch nicht nur im Schatten des größeren Werkes sehen, auch wenn man die hochbarocken blumigen Texte der etwas weichen Arien oder die Umgiebung des Chorals „Durch dein Gefängnis“ in eine Arie in Kauf

nehmen muß; es wird wesentlich eine Frage des Aufführungsstils sein, das religiöse Element aus jener Zeitgebundenheit herauszulösen.

Otto Riemer

DAS NEUE BUCH

Grundsätzliches um Haydn und Strawinsky

Die Koppelung der beiden Namen aus dem 18. und 20. Jahrhundert mag befremden. In der Tat entstand sie zunächst einfach durch die Gleichzeitigkeit von zwei neuen Büchern, aber es fehlt ihr doch auch nicht an innerer Begründung: Strawinskys Wort über Haydn, daß „dieser große Musiker bei unseren Interpreten nicht das Ansehen erlangte, das seinem Wert entspricht“ (weil sie sich hier nämlich nicht wie bei den Romantikern von „außermusikalischen Elementen“ verführen lassen können), zeugt doch von einer gewissen Gemeinschaft der Geister im rein Musikantischen, die zu verfolgen gewiß nicht ohne Reiz wäre. Aber hier geht es ja nur um die beiden neuen Werke über diese Meister oder besser: von diesen Meistern; Strawinskys „Leben und Werk, von ihm selbst erzählt“ (im Gemeinschaftsverlag Atlantis-Zürich und B. Schotts Söhne-Mainz) fordert als Autobiographie diese Korrektur ja geradezu heraus, aber auch für das „Thematisch-bibliographische Werkverzeichnis“ von J. Haydn, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Bd I Instrumentalwerke (B. Schotts Söhne, Mainz) muß ja gelten, daß Haydn selbst im Grunde der wahre Autor ist, ganz abgesehen auch von dem Beitrag, den er selbst mit zwei eigenen Versuchen zur Erstellung eines Gesamtkatalogs zu diesem Buch tatsächlich geleistet hat.

Beginnen wir mit diesem letzten Werk, von dem man als der Krönung einer über 20jährigen Sammlerarbeit eines Gelehrten¹ nur mit höchsten Lobsprüchen reden kann. Gegenüber den Parallelwerken von Köchel und Schmieder, denen sich dieses Werk nun mit seinen rund 850 Seiten ebenbürtig an die Seite stellt, hatte es dieser Haydn-Forscher schon in der Zeit bis zum Kriege, vor allem aber danach, wesentlich schwieriger. In allen europäischen Ländern, von Dänemark bis Portugal, von den Niederlanden bis nach Ungarn, und dazu noch in den USA holte der Herausgeber persönlich oder durch willige Mitarbeiter mühsam und kostspielig die Tausende

von Bausteinen zusammen für dieses einzigartige Denkmal des Haydn'schen Lebenswerkes; eine Schar von Gelehrten und Bibliothekaren (leider hier und da mit unrühmlichen Ausnahmen) half mit gelegentlichen Auskünften und Hinweisen weiter, so daß dieses Werk nun aere perennius in die musikwissenschaftliche Literatur eingehen wird.

Die innere Struktur des Werkes entspricht dem für solche Bände gewohnten Bild. Die erste Abteilung, die diesen ersten Band bildet, umfaßt in über 20 Gruppen das gesamte Instrumentalschaffen Haydn's, wobei jedes Mal Besetzung und Jahreszahl den *Incipits* vorangehen, während die Nachweise der Quellen, der Abschriften, der Ausgaben und Bearbeitungen und endlich Literaturhinweise folgen. Dieses Grundschema wird nun aber sehr oft erweitert, etwa durch biographische Angaben über die Adressaten von Widmungen, durch Hinweise auf Parallelverwendungen von Melodien oder Sätzen, durch Zitate aus Vorworten oder Briefen. Da jeder Gruppe außerdem eine allgemeine Einleitung vorangesetzt ist, die z. B. in der Gruppe der Baryton-Trios auch eine Vergleichstabelle über abweichende Numerierungen in den einzelnen Ausgaben bringt, so dürfte es keine quellenkundliche Frage für Haydn mehr geben, über die dieses Buch nicht erschöpfend Auskunft gäbe. Das Übermaß von Arbeit, das diesem Buch gewidmet wurde, wird man erst im Lauf der nächsten Jahrzehnte ganz würdigen können — aber eine grundsätzliche Revision unseres Haydn-Bildes, der bisher vom „Papa“ unserer Großväterzeit zum Stiefkind der Gegenwart herabsank, dürfte ihr schönster Lohn sein.

Daß sie, wenigstens in der Instrumentalmusik, längst spruchreif ist, deuteten wir durch das Zitat von Strawinsky schon an. Es stammt aus der schon genannten Selbstbiographie (S. 238), in der sie indessen nur eines der vielen geistreichen *aperçus* ausmacht, mit denen dieser vitale Europäer den ganzen musikalischen Kosmos seiner Zeit immer wieder mit überraschender Schärfe sinnig durchleuchtet. Zugegeben, daß in dem rein biographischen Teil dabei vielleicht manches in eine Breite der Details gerät, die den eiligen Leser von heute etwas aufhalten, wenn wie in einem Tagebuch Tag an Tag und Monat an Monat gereiht werden; aber die paneuropäische Szenerie und ihre Gestalten zwischen 1910 und 1935 etwa sind viel zu interessant, und die Randbemerkungen zur Entstehung und zum Charakter der

¹ Zu seiner Persönlichkeit vgl. MGG Bd. VI, Sp. 496.

Hauptwerke in der erregenden Subjektivität des Schöpfers viel zu gewichtig, als daß man nicht auch diese Seiten manchmal wie einen Roman lesen würde. Der bedeutendere Teil des Buches aber wird natürlich von der berühmten musikalischen Poetik von 1939/40 gestellt, dem künstlerischen Credo Strawinskys, das zwar von dem Vorrecht des schöpferischen Menschen zu mehr improvisierenden Gedankengängen und zum schnellen apodiktischen Urteil mit vielleicht deutlich sichtbarer Einseitigkeit reichlich Gebrauch macht, aber darüber hinaus dem etwas achtsamen Leser, besonders, wenn er zuvor das in 35 Fragen und Antworten niedergelegte Zwiegespräch mit Robert Craft am Ende des Buches gelesen hat, unendlich viel fesselnde Aspekte vermittelt. Strawinsky als Verteidiger der „schönen“ Melodie etwa im Sinne Bellinis oder Verdis, Strawinskys auf vielen Seiten betonte Liebe zur Ordnung durch den Intellekt, seine klugen Urteile über die Dissonanz und über die „glänzende, aber kurze Zeit der Harmonik“, auf deren Wirkungsfeld es nichts mehr zu entdecken gibt, seine klare Schau in die Aufgaben der Zukunft, seine nicht immer von Sarkasmus freien Urteile über Musik und Musikschrifttum der Vergangenheit und über allem seine fesselnde Weite der Schau, der Schwung seines Höhenflugs: das alles macht aus diesem Buch weit mehr als nur „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ — es ist die Stimme eines Wächters auf der Zinne zwischen den Zeiten.

Otto Riemer

Harmonikale Forschung

Der Paul Ekkhardt-Verlag (Hommerich, Bez. Köln) gibt „Blätter für Hörende Menschen“ heraus. Als Herausgeber zeichnet das „Institut für harmonikale Forschung, Sektion Deutschland“. Dieses Institut stellt die Harmonikale Forschung von Hans Kayser in den Mittelpunkt. Was aber bedeutet der Name Hans Kayser?

Der Schweizer Musikforscher Hans Kayser ist seit mehreren Jahren mit einem genial anmutenden „System der Harmonik“ („Akroasis, die Lehre von der Harmonik der Welt“, 1947) hervorgetreten. Anknüpfend an die Monochord-Untersuchungen des Pythagoras, an die von dem berühmten Astronomen Joh. Kepler (1571–1630) vorgetragene Lehre über die Sphärenharmonik und an die Erkenntnisse des leider im 19. Jahrhundert fast völlig unbekannt gebliebenen rheinländischen Harmonikers Albrecht v. Thimus, entwickelt Kayser sein System. Dabei kommt er

zu dem Ergebnis, daß die Saitenlängen am Monochord ebenso wie die Anordnung der Schwingungszahlen der Obertonreihe auf Grund eines ganz bestimmten Proportionsverhältnisses harmonischer Art aufgebaut sind, auf Grund eines Proportionsverhältnisses, das nun aber stets hörbar gemacht werden kann, d. h. von unserem Gehör ständig kontrolliert wird:

$$1/\infty \quad 1/5 \quad 1/4 \quad 1/3 \quad 1/2 \quad 1/1 \quad 2/1 \quad 3/1 \quad 4/1 \quad 5/1 \quad \infty/1$$

Diesen wahrhaft harmonischen musikalischen Proportionsaufbau, der nach Kayser ein Urphänomen des gesamten Weltbaus darstellt, bezeichnet der Schweizer Musikgelehrte als „Harmonik“, wobei er in seinem System die traditionell überlieferte musikalische Harmonik keineswegs ignoriert, aber nicht als das Wesentliche seiner Lehre ansieht. Vielmehr überträgt er die harmonikalen Zahlen und Tonwerte auf die verschiedensten Gebiete, indem er diese Zahlen und Werte zur Chemie, Atomtheorie, Kristallographie, Astronomie, Architektur, Spektralforschung, Botanik usw. in Beziehung bringt. Überall in diesen Bereichen naturwissenschaftlicher Erkenntnis weist Kayser ein Grundverhältnis bestimmter Ordnungszahlen nach, die wir als Töne hören und erleben können, ein Grundverhältnis, das gleichsam durch Erde und Weltall reicht.

Die „Blätter für Hörende Menschen“ haben die Kenntnis dieses „Systems der Harmonik“, zur Voraussetzung. Das erste Heft des 4. Jahrgangs (1957) enthält einen grundlegenden Aufsatz Hans Kayzers über „Die Harmonik als exakte Wissenschaft“. Vermöge der engen Verbindung von Ton und Zahl, die auf der „erlebten Sinnenwelt“ des Ohrs beruht, ist die Harmonik eine exakte Wissenschaft. Ihr eignet aber auch philosophische Haltung; denn neben der Harmonik als Wissenschaft gibt es auch eine harmonikale Symbolik. Ein weiterer Aufsatz von Paul Ekkhardt behandelt „Hörbild und bildnerisches Denken“; hier werden die harmonikalen Prototypen, die in den Werken des Malers Franz Marc zur Kompositionsgrundlage dienten, vor allem gewürdigt.

Im zweiten und dritten Heft findet sich zunächst wiederum ein interessanter Aufsatz von Paul Ekkhardt über „Lautbedeutung und Sprachstruktur“. Der Verfasser zeigt sich in dieser Abhandlung inspiriert von Ernst Jüngers Essay „Lob der Vokale“. Des weiteren bietet das Heft einen fesselnden Erlebnisbericht Hans Kayzers über seine Kurse in Basel und Zürich; die sorgsam überlegte

methodische Art der „Unterweisung in der Harmonik“ ist dabei recht aufschlußreich.

Den Beschluß bildet ein Aufsatz Rudolf Hasses über „*Harmonik und Musikaesthetik*“. Dieser Autor hat den Versuch unternommen, am Bergischen Landeskonservatorium in Wuppertal die Harmonik Hans Kaysers zur Grundlage einer Semester-Vorlesung über Musikaesthetik zu machen; anschließend gibt er die Disposition dieser Vorlesungsreihe wieder.

Im ganzen eine kleine Gruppe außerordentlich anregender Hefte, die noch durch Besprechungen und „Neue Forschungsergebnisse“ bereichert werden.

Walter Serauky

Musiker über Musik

In einer Zeit, die stärker denn je auf quellenkritische Erkenntnis gerichtet ist, wird man das Buch „*Komponisten über Musik*“, herausgegeben von Sam Morgenstern (Verlag Albert Langen / Georg Müller, München) dankbar begrüßen. Von Palestrina bis Egek wurden Zeugnisse schöpferischer Musiker ausgewählt, die sich zu charakteristischen musikalischen Fragen geäußert haben, sei es kritisch oder aggressiv, autobiographisch oder referierend. Es bleibt dabei erstaunlich festzustellen, wie stark gerade Komponisten eine literarische Darstellung für ihre Gedanken bevorzugt haben. Das ist freilich in den einzelnen Epochen sehr unterschiedlich der Fall. Hier hat der Herausgeber sichtlich und wägend eingegriffen, ein Übermaß der literarischen Produktion im 19. Jahrhundert klug zurückgedrängt, mehr oder minder verschüttete Quellen aus anderen Zeitabschnitten in den Vordergrund gerückt. So ist eine kontinuierliche Folge von höchst lesenswerten Beiträgen entstanden, die nicht nur für den Autor selbst, sondern auch für die jeweilige Musiksituation kennzeichnend sind. 400 Jahre musikgeschichtlicher Entwicklung ziehen vorüber, und es wird deutlich, wie sich die Akzente in der Bewertung von Form und Gestalt der Musik wandeln. Eine Musikgeschichte in Selbstzeugnissen könnte man diese wertvolle Anthologie nennen, deren Auswahl alle Zeiten und Nationen zu Worte kommen läßt. So äußert sich Monteverdi zu seinem Eigenstil, Gluck zur Opernreform, Carl Maria von Weber zur Kritik, Chopin zur Musik in Paris und in England, Mahler zur Programmmusik, Schönberg zur Komposition mit zwölf Tönen, Berg über seinen „Wozzeck“, Egek zur Beständigkeit der Oper. Diese Beispiele mö-

gen genügen, um Spannweite und Thematik anzudeuten, die dieses Quellenlesebuch durch die Jahrhunderte auszeichnet.

Günter Hauswald

Musik und Tanz in Ägypten

Von allen Kulturländern der Antike ist Ägypten am besten und vollständigsten auf seine musikalische Kultur hin bekannt geworden, vornehmlich durch die Bemühungen Hans Hickmanns. Der emsige Erforscher der ägyptischen Musik hat soeben in zwei weiteren kleinen Studien neue Steinchen zu dem Mosaikbild des antiken Musiklebens im Nildelta beigetragen (Hans Hickmann: „*La flûte de Pan dans L'Égypte ancienne*“ — *Chronique d'Égypte* XXX Nr. 60, Brüssel — und „*La Danse aux Miroirs*“ — *Bulletin de l'Institut d'Égypte* XXXVII, Kairo). Die Panpfeife taucht in den Schriftdenkmälern Ägyptens erst spät auf, auch in bildlicher und figürlicher Darstellung nicht vor der ptolomäischen Epoche. Dennoch glaubt Hickmann annehmen zu müssen, daß das Instrument auch vor der griechisch-römischen Epoche schon als Volksinstrument bekannt gewesen sei. Ein wohlerhaltenes Exemplar aus dem Museum von Alexandrien, dem dritten vordchristlichen Jahrhundert zugerechnet, hat 13 Rohre, die eine diatonische Fis-dur-Scala ergeben. Die zahlreichen Tanzdarstellungen mit spiegelbildlicher Anordnung der Tänzer und Tänzerinnen und ihrer Tanzhaltung setzt Hickmann in Parallele zu Tänzen und Tanzhaltungen heutiger Nachkommen und Nachbarvölker, deren Studium auch über den gegebenen Anlaß hinaus wertvolle Schlüsse auf den Tanz und die Musik im Alten Ägypten zuläßt.

F. B.

Ein Orchesterjubiläum

Das Berliner Philharmonische Orchester hat aus Anlaß seines 75jährigen Bestehens eine kleine Festschrift herausgegeben (*75 Jahre Berliner Philharmonisches Orchester 1882/1957*, Herausgegeben vom Berliner Philharmonischen Orchester im Selbstverlag). Fünf Beiträge Berliner Musikwissenschaftler und Musikkritiker umreißen in Rückblick und Ausblick das Werden und Sein des berühmten Orchesters. Werner Bollert gibt eine Chronik der wichtigsten Aufführungen und Konzertreisen in Tabellenform, Peter Wackernagel kommentiert die Programme der „Großen Konzerte“ unter den Dirigenten Bülow, Nikisch und Furtwängler, Lothar Band erörtert die organisatorische Entwicklung des Ensembles vom freien Orchesterverband über die GmbH von 1903 mit

finanziellen Garantien von Staat und Reich bis zur Übernahme in die Obhut des Landes Berlin 1952. Erwin Kroll plaudert über die alte Philharmonie und ihr Publikum, und Fritz Winkler schließt den Reigen mit einer Vorschau auf das nach raumakustischen Grundsätzen entworfene Projekt des neuen Philharmonie-Gebäudes von Scharoun, von dem wir hoffen, daß es die bestechend schöne Hörsamkeit des alten Baues haben möge, der ohne akustische Berater aus einer Rollschuhbahn zum Konzertsaal umgebaut wurde, und daß er nicht auch die Überakustik des neuen Hochschulsaaes bekommt. Eingeleitet wird das Heft mit dem Programm des Jubiläumskonzerts im April 1957 und beschlossen mit dem Verzeichnis der gegenwärtigen Mitglieder des Orchesters.

Fritz Bose

Musische Jugend und Technische Mittler

Die Beherrschung unseres Musiklebens durch den Lautsprecher als Vermittler schreitet unaufhaltsam vorwärts. Die Umgestaltung der Hörgewohnheiten breitester Volksschichten ist ein soziologisches Problem geworden, das für die Erhaltung unserer abendländischen Kultur nicht ernst genug genommen werden kann. 1954 hat sich auf breiter internationaler Basis ein Kongreß in Paris mit der Rundfunk-Soziologie befaßt¹, 1955 ein weiterer mit dem gleichen Problem unter dem Titel „Leichte Musik“ in Gravesano/Tessin unter der Leitung von Hermann Scherchen. Über eine weitere Zusammenkunft „Musische Jugend und Technische Mittler“ 1957 in Benrath berichtet der 3. Rundbrief der Landesarbeitsgemeinschaft Jugendmusik Nordrhein-Westfalen (herausgegeben von Jörn Thiel in Remscheid).

Alle diese Tagungen wurden unter Beteiligung der UNESCO durchgeführt. Auch aus dem letzten hier vorliegenden Bericht spürt man, wie wenig der Musiker bis jetzt mit den neuen technischen Errungenschaften und ihren inneren Funktionen der Musikgestaltung vertraut ist und wie leider die Erfahrungen der früheren Kongresse kaum ausgewertet sind. Immerhin stehen wir am Anfang eines neuen Wandens und es ist natürlich, daß sich verantwortliche Persönlichkeiten der Jugendziehung mit den durch die Elektroakustik gegebenen Problemen gemeinsam auseinandersetzen. Einen Überblick über die gegenwärtige Situation gab einleitend Walter Wiora und abschließend Hans Mersmann.

Fritz Winkel

Musica-Jahrweiser 1958

Wieder liegt der Jahrweiser für Musikfreunde „Musica 1958“ vor. Er wurde gestaltet von Mitarbeitern des Bärenreiter-Werkes und herausgegeben von Karl Vötterle (Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel, London). In verstärktem Maße setzt er eine Linie fort, die auf Vertiefung und Erbauung gerichtet ist. Die Bildfolge, die in erlesener Auswahl innigste Bindungen und Beziehungen zur Musik veranschaulicht und verdeutlicht, gehört zu den Kostbarkeiten, die den Musikfreund im Jahreslauf zu begleiten vermögen. Jedes einzelne Bild spricht für sich, nicht nur durch eine Reproduktion, die sowohl der farbigen Tönung wie der Kontur gerecht wird, sondern ebenso sehr auch durch den thematischen Vorwurf. Als Leitlinie darf man jene musikhafte Bildgestaltung ansprechen, die das Musizieren an sich vergegenständlichen. Hier führt der Weg von altägyptischen Zeugnissen über Meisterwerke mittelalterlicher Kunstäußerung bis zur unmittelbaren Gegenwart. In immer neuen Varianten wird das Thema des Musizierens behandelt, wobei bald das Instrument, bald der gesellige Kreis in den Vordergrund tritt. Von der Gruppe der anonymen oder wenig bekannten Meister heben sich jene markanten Persönlichkeiten ab, deren kunstgeschichtliche Bedeutung gleichfalls sich im Bereich der Musik entzündet hat. Dazu gehören erlesene Bilder von Albrecht Dürer, Frans Hals, Hans Thoma, Anselm Feuerbach und Edgar Degas. Der Musikfreund empfängt aber auch aus Bildern zeitnaher Meister Anregung und vertiefende Eindrücke; denn Pablo Picasso, Alfred Kubin, Ernst Barlach, Max Fueter sind neben anderen mit charakteristischen bildhaften Aussagen vertreten. Dankbar wird man auch jene Blätter anschauen, die Robert Schumann von unbekannter Hand, Carl Maria von Weber von Walter Arnold oder auch Orlando di Lasso im Kreise seiner Musiker zeigen. Hervorragend das zeichnerisch-malerische Porträt Hans Knappertsbuschs von Wilhelm Heiner. So ist des Staunens und der Freude kein Ende; denn der Musica-Jahrweiser verbindet künstlerischen Geschmack mit einer Darstellung, die den Musikfreund erlebensmäßig anspricht.

rd.

*

Auf zwei Sondergebieten musikalischen Lebens liegen neue Kalender vor. Dazu gehört in erster Linie ein „Ballett-Kalender 1958“ (Nym-

¹ s. Musica 1955, H. 2, S. 87; ferner 1956, H. 4, S. 303.

phenburger Verlagshandlung, München). Es werden aufschlußreiche Szenen und Studien von international berühmten Tänzern und Tänzerinnen gezeigt, wie sie sowohl der klassische Ballettstil wie der charakteristische Ausdruckstanz aufweist. Dabei begegnet man den Solisten und Ballettmeistern führender europäischer Bühnen. Zugleich wird mit oft sehr ausdrucksvollen Bildern die Brücke zum musikalischen Werk geschlagen, so daß der Freund des Balletts vielfältige Eindrücke in künstlerisch zwingend gestalteten Fotos empfängt. Erfreulich auch die Weite und Gegensätzlichkeit im tänzerischen Motiv, in der überraschend scharf beobachteten Eigenart von Persönlichkeiten, in der Erfassung des Wesenhaften balletthafter Aussage. Der Bogen spannt sich dabei von Dore Hoyer bis zu Peter van Dijk, von Galina Ulanova bis zu Ruth Currier, vom Choreographen Aurelio Milloss bis zur Bewegungsstudie Harald Kreutzbergs, vom italienischen Nachwuchs Mario Pistoni bis zum amerikanischen

Primitivtänzer Walter Nicks. Bedeutsam einige historische Blätter aus dem Barock des Venezianers Lambranzi, aus der Welt des berühmten Franzosen Noverre, dazu Isadora Duncan und Igor Strawinsky.

Der „Jazz-Kalender 1958“ (Nymphenburger Verlagshandlung, München) ist wohl ausgesprochen für echte Fans bestimmt. Gestaltet von Experten wie J. E. Berendt und W. Götze, bietet er interessante Bilder von Jazzkapellen mit ihren Solisten. Mag manches auch in erster Linie von der Groteske her bestimmt sein, in der Art jedoch, wie das improvisatorische Element des Jazz bildhaft eingefangen wurde, dürften viele Blätter als ungewöhnlich charakteristisch zu bezeichnen sein. Gestik und Ausdruck des Spielers der Saxophone und Jazztrompeten, der Pianisten und Sänger ist von einer überrassenden Wirklichkeitsnähe, die das Phänomen Jazz mit seiner Problematik, aber vor allem auch zwingend in seiner Typik kennzeichnet. a.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Ernst Marboe, der Leiter der Österreichischen Bundesverwaltung, ist im Alter von 48 Jahren in Wien gestorben. Sein Name ist mit dem Wiederaufbau der Wiener Oper eng verbunden. Er gehörte auch dem Direktorium der Salzburger Festspiele an.

Walter Rehberg, der bis zum Mai dieses Jahres die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe leitete, ist im Alter von 58 Jahren in Zürich verstorben. Als Pianist wie als Herausgeber klassischer Klavierwerke hat er sich einen internationalen Ruf erworben.

Carl Natanael Berg verstarb im Alter von 78 Jahren in Stockholm. Er gehörte als Komponist zu den Vertretern einer neuen schwedischen Musik. Sein Schaffen wird von der Spätromantik und der Folklore seiner Heimat bestimmt.

Ralph Benatzky, der bekannte Operettenkomponist, starb im Alter von 73 Jahren in Zürich. Er wurde in St. Wolfgang am Wolfgangsee, dem Schauplatz seiner Operette „Im weißen Rössl“, beigesetzt.

Geburtstage

Maria Jeritza, die bedeutende Sängerin, die über Wien an die Metropolitan nach New York ging, konnte ihren 70. Geburtstag feiern.

Joseph Suder, der in München lebende Komponist, wurde 65 Jahre alt.

Fritz Vogelstrom, Ehrenmitglied der Dresdner Staatsoper, feierte in Köthen im November seinen 75. Geburtstag.

Der bayerische Volksliedsammler Paul Kiem konnte seinen 75. Geburtstag feiern. Sein Lebenswerk galt der Sammlung bayerischer Volkslieder, Tänze und Jodler.

Franziska Martienssen-Lohmann, Gesangspädagogin am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf, feierte ihren 70. Geburtstag.

Jubiläen

Der Musikverlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen, konnte auf ein 100jähriges Bestehen zurückblicken.

Der von Otto Wrede gegründete Regina-Verlag in Berlin/Wiesbaden konnte auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken.

Vor 50 Jahren gründete Eugen Sprenger in Frankfurt eine eigene Werkstatt für Geigenbau. Insbesondere entwickelte er den Nachbau historischer Streichinstrumente, so von Gamben und Violen d'amore.

Auf ein zehnjähriges Bestehen kann die Kammermusikvereinigung des Städtischen Orchesters Erfurt unter Kurt Kunert zurückblicken.

Der Deutsche Allgemeine Sängerbund feiert sein zehnjähriges Bestehen mit einer Reihe von Festkonzerten in Berlin.

Ehrungen und Auszeichnungen

Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg, der Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, wurde vom österreichischen Bundespräsidenten mit dem Großen Silbernen Ehrenzeichen für besondere Verdienste um die Republik Österreich ausgezeichnet.

Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten hat Prof. Dr. Carl Haensel zum Vertreter in urheberrechtlichen Fragen gewählt.

Preise und Wettbewerbe

Mit dem italienischen Opernpreis „Goldener Orpheus“ wurden in Mantua der Dirigent Bruno Walter, die Sopranistin Maria Meneghini Callas, die Mezzosopranistin Fedora Barbieri und der Tenor Mario del Monaco ausgezeichnet.

Im Rahmen der Kritikerpreise vom Verband der Deutschen Kritiker erhielt Hermann Scherchen den Musikpreis.

In Saarbrücken erhielt bei den 10. Akkordeon-Weltfestspielen der Amerikaner Ronald-Peter Sweetz den 1. Preis. Beim Meisterschaftsspiel in Helmond in den Niederlanden wurde Luigi Luoni mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Der in s'Hertogenbosch in den Niederlanden veranstaltete 4. Internationale Vokalistenwettbewerb endete ohne Zuerkennung von 1. Preisen. Der Wettbewerb verzeichnete 85 Teilnehmer aus Europa, Afrika und Amerika.

In Paris wurde ein Internationaler Cello-Wettbewerb zu Ehren von Pablo Casals ausgetragen. Zur Förderung zeitgenössischer Kirchenmusik veranstaltet der Südwestfunk einen Kompositionswettbewerb, für den zwei Preise von 800 DM ausgesetzt sind. Teilnahmeberechtigt sind junge Komponisten, die im Sendegebiet des Südwestfunks wohnen. Die ausgezeichneten Werke sollen in Morgenfeiern des Südwestfunks aufgeführt werden.

Anlässlich des 30jährigen Bestehens der Folkwangschule in Essen wurde von der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Schule und dem Verein Villa Hügel ein Folkwang-Begabtenpreis in Höhe von 1000 DM gestiftet, der noch in diesem Jahr vergeben werden soll.

Im Rahmen des Prager Frühlings 1958 findet der 1. Internationale Orgelwettbewerb statt. Er ist für Organisten aller Nationen bestimmt, deren Höchstalter auf 32 Jahre begrenzt ist. Auskünfte durch das Sekretariat des Internationalen Musikfestes, Haus der Künstler, Prag I.

Verbände und Vereine

Die Louis-Spohr-Gesellschaft in Kassel bereitet anlässlich des bevorstehenden 175. Geburtstages und 100. Todestages von Louis Spohr im Jahre 1959 eine großzügige Ehrung für den Meister vor, an der sich auch die Spohr-Städte Braunschweig und Gotha beteiligen werden.

Musikfeste und Tagungen

In Braunschweig fanden im November „Festliche Tage Neuer Kammermusik“ statt, bei denen bedeutende zeitgenössische Komponisten und Interpreten vertreten waren.

Eine Woche für Evangelische Kirchenmusik veranstaltete im Oktober die Engadiner Kantorei St. Moritz unter Leitung von Martin Flämig. Referate über Erfahrungen aus dem kirchenmusikalischen Leben sowie Abendveranstaltungen mit Willy Burkhardts „Sintflut“ trugen die Tagung, die vorwiegend dem Singamt in den Kirchengemeinden gewidmet war.

In Madrid fand eine Deutsche Kulturwoche statt, die einen Einblick in das heutige Kulturschaffen vermittelte. Es konzertierte das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger.

Auf einer Tagung der unter dem Namen „Künstlergilde“ zusammengeschlossenen heimatvertriebenen Kulturschaffenden fand in Eßlingen ein Konzert des Kammerorchesters des Süddeutschen Rundfunks unter Anton Nowakowski mit Werken von Mozart, Bach und Arno Knapp statt. Als Uraufführung spielte das Orchester ein „Epitaph für Streichorchester“ von Karl Michael Komma; Günter Bialas war mit einer „Serenata“ vertreten.

Die Bayreuther Festspiele 1958 sehen insgesamt 27 Vorstellungen vor. Die Festspiele werden mit der von Wieland Wagner besorgten Neuinszenierung des „Lohengrin“ eröffnet. Die „Meistersinger“ verbleiben im Festspielplan.

Eine Woche Barocker Kammermusik unter Leitung von Li Stadelmann findet vom 18. bis 26. Januar auf Schloß Elmau statt.

Von den Bühnen

In der Wiener Staatsoper wurde eine Aufführung der Richard Strauss-Oper „Elektra“ ein starker Erfolg für Inge Borkh in der Titelrolle. Die Aufführung leitete Dimitri Mitropoulos. König Paul und Königin Friederike von Griechenland wohnten der Vorstellung bei.

In der Dresdner Staatsoper fand die Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde“ sowie von den „Meistersingern“ statt, in denen unter Leitung von Lovro von Matacic Wolfgang Windgassen und Kurt Böhme gastierten.

Die *Württembergische Staatsoper Stuttgart* bringt im Januar Franz Schuberts Oper „Die Wunderinsel“ zur Uraufführung. Text und musikalische Bearbeitung nach Shakespeares Sturm von Kurt Honolka.

In *Darmstadt* wird Benjamin Brittens Oper „The turn of the screw“ in deutscher Übertragung erstmals im Dezember gegeben.

Die *Hamburger Staatsoper* brachte „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss nach 22jähriger Pause in der Regie von Otto Erhardt, Buenos Aires. Die musikalische Leitung hatte Leopold Ludwig. Joseph Keilberth dirigierte die Neuinszenierung des „Rosenkavaliers“. Regie: Rudolf Hartmann.

Die Uraufführung der sorbischen Oper „*Janusdika*“ von Dieter Nowka soll in dieser Spielzeit im Stadttheater *Cottbus* herauskommen.

Anlässlich des 50jährigen Bestehens des *Kieler Stadttheaters* fand ein Festakt statt. Höhepunkt der Feier war die Aufführung von Wagners „Lohengrin“ unter Georg C. Winkler in der Inszenierung von Rudolf Meyer.

Das *Prager Smetana-Theater* bereitet die Oper „*Beg Bajazid*“ von Ján Cikker zur Aufführung vor.

In *Brünn* und *Olmütz* werden zwei Opern von Bohuslav Martinů zur Aufführung in dieser Spielzeit vorbereitet.

Die Oper „*Katrena*“ von Eugen Suchoň kommt demnächst in *Tiflis* heraus.

Die *Städtischen Bühnen Augsburg* eröffneten die Spielzeit mit einer Festaufführung von „*Fidelio*“ unter Anton Mooser.

Die bisher verschollen geglaubte Kammeroper „*La serva scaltra*“ von Johann Adolf Hasse wurde in der Santini-Bibliothek in Münster von Günther Wilhelm aufgefunden. „*Die Oper aus der Spielzeugschachtel*“ bereitet die deutsche Erstaufführung vor.

Die Oper „*Carl Michael Bellmann*“ von Heinz Roettger wird im März 1958 im *Stadttheater Köthen* zur Uraufführung kommen.

Das surrealistische Ballett „*Der Schatten*“ mit der Musik von Wolfgang Wydeveld fand in der Choreographie von Yvonne Georgi in *Hannover* anlässlich der deutschen Erstaufführung starke Beachtung.

Das neue Ballett „*Undine*“ von Hans Werner Henze nach einem Märchen von Fouqué wird vom *Royal Ballet in London* im Frühjahr uraufgeführt werden.

Oskar Fritz *Schuh*, der Direktor des Berliner Theaters am Kurfürstendamm geht als Generalintendant an die Städtischen Bühnen für Oper und Schauspiel nach Köln.

Gustav *Gründgens* inszeniert in Düsseldorf an der Deutschen Oper am Rhein Verdis „*Macbeth*“. Die musikalische Leitung hat Alberto Erede.

Die Uraufführung der im Auftrag der Stadt Basel geschriebenen Nestroy-Oper „*Titus Feuerfuchs*“ von *Heinrich Sutermeister* findet am 14. April 1958 in Basel statt. Die deutsche Erstaufführung ist an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf, vorgesehen.

Die Stadt *Bonn* soll ein neues Stadttheater bekommen. Es sind bereits Mittel für die Vorplanung und die Ausschreibung eines Architekten-Wettbewerbes vorgesehen.

Benjamin Brittens Oper „*Albert Herring*“ wird von der Komischen Oper *Berlin* als nächste Neueinstudierung vorbereitet.

Die Oper „*Die Spieldose*“ von Robert *Hanell* wurde von den Städtischen Bühnen *Erfurt* zur Uraufführung angenommen.

Die Städtische Oper *Berlin* bringt Glucks „*Iphigenie auf Tauris*“ in der selten gespielten Übersetzung von Peter Cornelius.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Igor *Strawinsky* dirigierte in Paris zum erstenmal in Europa die Musik zu seinem neuen Ballett „*Agon*“ mit dem Südwestfunkorchester. *Agon* ist das griechische Wort für Wettkampf und bedeutet in diesem Falle soviel wie Tanzwettbewerb. Die Musik fand lebhaft Zustimmung. Hans Rosbaud leitete das Konzert mit „*Sechs Stücken für großes Orchester*“ von Anton *Webern* ein; außerdem kamen Werke von Alban *Berg* und Arnold *Schönberg* zur Aufführung.

In *Berlin* wurden drei kleine Stücke für Kammerorchester von Arnold *Schönberg* im Rahmen der Plenarversammlung der Westberliner Akademie der Künste uraufgeführt. Josef Rufer hatte die Neuheiten im *Schönberg-Nachlaß* aufgefunden.

Ein Konzert für Viola und Orchester von Mario *Zafred* kam in der Mailänder *Scala* unter Carlo Maria *Giulini* mit Bruno *Giuranna* als Solisten zur Uraufführung.

In einem Konzert der *Hamburger Philharmonie* dirigierte Joseph *Keilberth* die Erstaufführung des Cellokonzerts von *Sutermeister* mit Ludwig *Hoelscher*. Im Programm befand sich außerdem das Symphonische Fragment „*Die Liebe der Danae*“ von Richard Strauss.

Im *Landestheater Dessau* erlebte unter Heinz Röttger Igor *Strawinskys* „*Sacre du Printemps*“ die Erstaufführung.

Das Rotterdamer Kammerorchester brachte unter Leitung von Piet Ketting Bachs „Kunst der Fuge“ in der Einrichtung von Karl Hermann Pillney in Rotterdam und Den Haag zur Erstaufführung.

Die Slowakische Philharmonie in Bratislava begann die neue Spielzeit mit der 2. Orchestersuite von Jozef Kresánek und der 5. Symphonie von Sergej Prokofjeff unter Ludovit Rajter.

Die „Intrada serena I“ von Siegfried Borris kam erstmalig durch das Mozartorchester in Berlin unter Otto Werner Müller, Kanada, zur Aufführung.

Die Dresdner Staatskapelle brachte unter Joachim Freyer Werke von Bach, Haydn, Anton von Webern und Siegfried Kurz.

Hugo Distlers Cembalokonzert spielte Silvia Kind in Berlin mit dem Bach-Orchester unter Klaus Fischer-Dieskau.

In Remscheid brachte das 1. Sinfoniekonzert unter Leitung von Helmut Fellmer Hindemiths „Nobilissima visione“. Felix Scharoleta spielte Lalos „Sinfonie espagnole“.

Das Staatliche Sinfonieorchester in Gotha eröffnete die neue Spielzeit mit einem Konzert für 2 Trompetenchöre, Pauken, Bläser und Streicher von Gottfried Heinrich Stölzel, der in der Bachzeit als Hofkapellmeister in Gotha gewirkt hat. Karl-Heinz Schlüter spielte das d-moll Klavierkonzert von Brahms. Leitung: Fritz Müller.

In Augsburg spielte Wolfgang Schneiderhan unter Anton Mooser Mozarts Violinkonzert in D-dur KV. 218.

Herbert Collum veranstaltet in Dresden eine Dietrich-Buxtehude-Feier, die ein Orgelkonzert, ein Kammerkonzert und das „Jüngste Gericht“ als Chorkonzert umfaßt. Ferner ist Händels „Messias“ vorgesehen. Cembalo-Abende und Bachs „Kunst der Fuge“ sowie ein Kammerorchesterkonzert mit Distlers Cembalokonzert sind hervorzuheben.

Das Rheinische Kammerorchester hat in Köln seine Tätigkeit aufgenommen. Es will vor allem Konzerte für Jugendliche veranstalten und durch Konzertreisen den Kulturaustausch fördern.

Ein „Divertimento“ von Karl Schäfer über ein Thema von Conrad Paumann für Bratsche und Kammerorchester kam durch das Niedersächsische Sinfonie-Orchester unter Hans Thierfelder mit Hedwig Thierfelder als Solistin in Hannover zur Aufführung.

Alban Bergs Violin-Konzert wurde in Kiel in der Wiedergabe von Lothar Ritterhoff unter der musikalischen Leitung von Georg C. Winkler stark beachtet.

Ein Konzert für Klavier und Orchester der tschechoslowakischen Komponistin Jana Obrovská brachte Helga Brachmann in Sonneberg zur deutschen Erstaufführung.

Das Staatliche Sinfonieorchester Halle brachte unter Horst Förster im ersten Sinfoniekonzert Bruckners 8. Sinfonie sowie Werke von Max Reger, Heinrich Kaminski, Alfredo Casella, Frank Martin und Jan Sibelius. In der kommenden Spielzeit ist ein Zyklus „Musik aus acht Jahrhunderten“ unter Leitung von Horst Förster und Karl-Ernst Sasse vorgesehen. Der erste Abend vermittelt barocke Musik, der zweite Musica-Viva-Werke von Arnold Schönberg, Hugo Distler und Darius Milhaud.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Die Kammermusik für sieben Instrumente von Karl Marx wurde vom Stuttgarter Kammermusikreis anlässlich des 60. Geburtstages des Komponisten in Stuttgart gespielt.

Die Serenade für Bläserquintett von Friedrich Zipp kam durch das Solisten-Ensemble des Hessischen Rundfunks anlässlich der 700-Jahrfeier der Stadt Braunfels zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Cellist Eleftherios Papastavro brachte zusammen mit Otto A. Graef im Rahmen der Europäischen Wochen in Passau eine eigene „Suite im griechischen Stil“ zur Aufführung.

Im Rahmen eines Kammerabends der Dresdner Staatskapelle kamen zwei dramatische Monologe nach Texten von Christian Morgenstern von Otto Reinhold zur Aufführung.

Das Gewandhaus-Quartett Leipzig wird in verschiedenen Städten Willy Burkhardts „Streichquartett“ aufführen.

Das Studio für Neue Musik der Landeshauptstadt München in Verbindung mit dem Verband Münchner Tonkünstler widmete Karl Marx zum 60. Geburtstag einen eigenen Abend. Zur Aufführung kam das „Marien-Proprium“, ferner Rilkelieder und Rilkechöre. Für Dezember ist eine Aufführung von Johannes Driesslers „Streichquartett“ vorgesehen. Zum 50. Geburtstag von Günter Bialas erklingen dessen „Lorca-Lieder“.

Chor- und Orgelmusik

Hugo Herrmanns „Friedensfeier“ wurde im Rahmen der „Neuen Chormusik Ludwigsberg“ durch den Chor des Süddeutschen Rundfunks uraufgeführt.

Der Chor der Universität Saarbrücken sang unter Wendelin Müller-Blattau in Paris mit großem Erfolg Sätze von Günter Bialas und Friedrich Zipp.

Der Hugo Distler-Chor Berlin unter Klaus Fischer-Dieskau setzt sich für das Mörike-Chorliederbuch von Hugo Distler ein.

Die Berliner Liedertafel unter Karl Schmidt wird im April 1958 die „Wilhelm-Busch-Kantate“ von Hansjosef Wedig, „Die Sonnen-Hymnen des Ednaton“ von Fritz Joachim Lintl und den „Ewigen Quell“ von Fritz Werner-Reichenberg uraufführen.

Der Berliner Lehrergesangsverein unter Leitung von Martin Hänsel konzertierte kürzlich vor dem Bundespräsidenten Prof. Heuss.

In Karl-Marx-Stadt kam Bruckners Messe in e-moll zur Aufführung. Bei der „Symphonischen Festmusik“ von Joseph Messner wirkte Helmut Thörner als Orgelsolist mit. Die Leitung hatte Herbert Seifert.

Johannes Driesslers Chorwerk „Dein Reich komme“ kam in Hannover unter Leitung von Walter Schindler zur Aufführung.

In Frankfurt brachte Karl Ristenpart Bach-Kantaten und Orgelkonzerte von Händel zur Aufführung.

Wöchentliche Orgelvespern veranstaltet Hans Hartung in Dresden, bei denen er die Werke aller Stilepochen aufführt. Jede Orgelvesper schließt mit einer Improvisation über das Wochenlied.

Die Bachgemeinde Wien veranstaltet unter Leitung von Julius Peter einen Kantaten-Zyklus von Johann Sebastian Bach.

Eine Geistliche Abendmusik in der Leipziger Andreas-Kirche brachte Orgelwerke und Gesänge von Georg Winkler.

Die Uraufführung von Bohuslav Martinus Oratorium „Gilgamesch“ findet am 23. Januar unter Leitung von Paul Sacher in Basel statt.

Die St. Andreas-Kantorei Hildesheim brachte unter Leitung von Kantor Reinhold Brunnert in 10 Abendmusiken in verschiedenen Städten die Motette „Ein jegliches hat seine Zeit“ von Ernst Pepping zur erfolgreichen Aufführung.

Rundfunk und Schallplatte

Radio Bremen widmete eine Sendung in der Reihe „Musica Viva“ dem jungen Komponisten Heimo Erbse. Unter Hellmuth Schnackenburg spielte das Philharmonische Staatsorchester die „10. Symphonie“ von Dimitri Schostakowitsch.

Der Norddeutsche Singkreis unter Leitung von Gottfried Wolters brachte das Mörike-Liederbuch von Hugo Distler, dessen „Weihnachtsgeschichte“ ist für Dezember vorgesehen. Im Auftrag des Senders hat Ludwig Roselius eine „Friesische Musik“ für Kammerorchester geschrieben, die zur Uraufführung kam.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt widmete ein Sinfoniekonzert unter Otto Matzerath Werken von Bach, Reutter und Brahms. Ein weiteres Konzert brachte Arthur Honeggers „Horace victorieux“, Bartóks „Violinkonzert“ sowie Musik der französischen Meister Debussy, Ravel und Milhaud.

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte die Uraufführung der Kantate „Till Eulenspiegel“ von Hans Poser. Ferner erklang die Funkoper „Die Verlobung in St. Domingo“ von Winfried Zillig. An großen Aufführungen sind Verdis „Maskenball“ sowie Händels „Samson“ zu verzeichnen. Albert Schweitzer spielte Werke von Bach an der Orgel der Pfarrkirche zu Günsbach. Willy Burkhard „Sintflut“ erklang durch die Kantorei der Kirchenmusikschule Hannover unter Werner Immelmann.

Der Südwestfunk Baden-Baden setzte sich für die Oper „Dido und Aeneas“ von Henry Purcell ein. Die Sendereihe „Komponisten am Pult des Südwestfunk-Orchesters“ brachte eine Aufnahme mit Arthur Honegger. Eine Sendung vermittelte zeitgenössische Schweizer Komponisten. Willy Burkhard war darin mit den Liedern nach Christian Morgenstern vertreten. Von Wilhelm Fehrens kam die „Zweite symphonische Musik“ zur Aufführung.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart veranstaltete eine Woche der leichten Musik. Der Sender gedachte ferner des 60. Geburtstages von Karl Marx mit einer Kammermusiksendung. Zeitgenössische Musik erklang in öffentlichen Veranstaltungen in Stuttgart, Ludwigsburg und Heidelberg. Hans Müller-Kray dirigierte Werke von Reutter, Honegger und Blacher. Josef Dahmen brachte Chormusik von Strawinsky, Karl Marx, Hermann Reutter und Wilhelm Killmayer.

Im Westdeutschen Rundfunk Köln dirigierte Sergiu Celibidache erstmals wieder nach mehrjähriger Pause in Deutschland. Die Sendereihe „Musikalisches Mosaik“ konnte zum 1000. Male gesendet werden. Im UKW erklang Händels „Judas Maccabäus“. Das 1. Sinfoniekonzert dirigierte Carlo Maria Giulini. Zeitgenössische Musik war insbesondere mit Hartmanns fünfter Sinfonie und Strawinsky vertreten.

Der Argentinische Rundfunk wird demnächst die „Invokationen“ von Günter Bialas senden.

Der *Saarländische Rundfunk* wird unter Rudolf Muhl Ernst Peppings „Konzert für Klavier und Orchester“ zur Erstaufführung bringen.

Im Hessischen Rundfunk spielte Anneliese Schier-Tiessen die Sonatine von Reinhold Schwarz-Schilling.

Der Norddeutsche Rundfunk Hannover wird im März „*Ascanio in Alba*“ von Wolfgang Amadeus Mozart senden.

Der Italienische Rundfunk wird die Werke von *Orlando di Lasso*, die beim vorjährigen Lasso-Festakt in München aufgeführt wurde, in eigener Produktion aufnehmen und senden.

Werke von Fritz Müller-Rehrmann brachten die Sender Rias-Berlin, der Hessische Rundfunk sowie der Norddeutsche Rundfunk Hamburg. Im Bayerischen Rundfunk kamen „Lustige Spielereien über eine Volksweise“ mit den Münchner Philharmonikern unter Kurt Striegler zur Uraufführung.

Gerhard Krause sprach im Finnischen Rundfunk über Alban Berg in deutscher Sprache, er berichtete ferner in finnischer Sprache über Musik in Jugoslawien.

Arnold Schönbergs „Ein Überlebender von Warschau“ und Bohuslav Martinus „Lidice“ kamen im 3. Programm des Norddeutschen Rundfunks zur Sendung.

Radio Bremen brachte aus Anlaß des 110. Todes-tages von Felix Mendelssohn-Bartholdy ein Kammerkonzert mit Werken des Komponisten.

Die „Camerata Academica“ des Salzburger Mozarteums spielte unter Leitung von Bernhard Paumgartner zu dessen 70. Geburtstag im Westdeutschen Rundfunk.

Interessante mittelalterliche Musik erklang im 3. Programm des Norddeutschen Rundfunks.

Im Hessischen Rundfunk beginnt Friedrich Stich-tenoth eine Sonderreihe „Musikinstrumente stellen sich vor“.

Paul Hindemiths Kantate „Gesang an die Hoffnung“, 1953 im Auftrag der UNESCO entstanden, steht unter Leitung des Komponisten auf dem Programm des Westdeutschen Rundfunks.

Gian Carlo Menottis Oper „Amalie geht zum Ball“ brachte der Hessische Rundfunk in einer Aufnahme der Mailänder Scala.

Der Süddeutsche Rundfunk widmete seine Sendung „Berühmte Solisten“ der amerikanischen Altistin Marian Anderson.

Radio Bremen brachte unter Leitung von Siegfried Goslich das „Perpetuum mobile“ für großes Or-

chester aus dem Nachlaß von Kurt von Wolfurt sowie die „Daina-Suite über litauische Volkslied-themen“ von Vaclav Nelhybel zur Uraufführung.

Eine Aufnahme von Ernst Peppings „O Haupt voll Blut und Wunden“ hat der Norddeutsche Rundfunk Hamburg mit dem Rias Motettentenor vorgesehen.

Karl-Ludolf Weishoff spielte für eine französische Schallplattenfirma sämtliche Nocturnes von Chopin auf Langspielplatten.

Die Dresdner Staatskapelle produzierte Schall-plattenaufnahmen mit Werken von Richard Strauss. Die Leitung hatte Karl Böhm.

Das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin übernahm nach tschechoslowakischem Vorbild die Einrichtung eines Schallplatten-Theaters und erzielte damit einen nachhaltigen Erfolg.

Gastspiele und Konzertreisen

Das Griechische Nationalballett *Panegyris* unter Dora Straton gastierte in zahlreichen deutschen Städten. Die folkloristischen Darbietungen fanden starken Widerhall.

Die Berliner Philharmoniker befinden sich gegenwärtig unter Herbert von Karajan auf einer Konzertreise durch Japan, die bisher einen glanzvollen Verlauf genommen hat.

Die Dresdner Philharmonie unter Heinz Bongartz führte eine Konzertreise durch die Bundesrepublik und die Schweiz durch. Im November gastierte das Orchester in Polen.

Die Cappella Coloniensis unter August Wenzinger unternahm eine kleine Konzertreise, die das Orchester mit barocken Werken in verschiedene Städte Westdeutschlands führte.

Das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Franz Konwitschny gastierte in Hof mit einem Mozartabend.

Die Philharmoniker der Leverkusener Bayer-Werke unter Erich Kraack erzielten in Brüssel einen starken Erfolg.

Der Dresdner Kreuzchor unter Rudolf Mauersberger brachte in Paris in Madelainé Chöre alter Meister und Bach-Motetten. Er singt außerdem in anderen Städten Frankreichs, des Saar- und Rheinlandes geistliche Konzerte mit Werken von Haßler, Gallus, Schütz, Bach, Bruckner, Simon und Mauersberger.

Die Münchner Chorbuben unter Fritz Rothschiuh gaben in Süddeutschland, Österreich, Liechtenstein und der Schweiz 24 Konzerte mit vorwiegend zeitgenössischer Musik. Darunter befanden sich Werke von Hugo Distler, Kurt Thomas, Fritz Rothschiuh und Wilhelm Weismann.

Der *Madrigalchor* der Universität Münster unter Herma Reuter veranstaltete eine Konzertreise, bei der der Chor vor allem an amerikanischen Universitäten und Colleges sang.

Die Stuttgarter *Hymnus-Chorknaben* unter Gerhard Wilhelm reisten in die Schweiz, um in Basel und zahlreichen anderen Städten Werke von Marx, Pepping und Lasso zu singen.

Werner Egk dirigierte in der Dresdner Staatsoper sein *Abraxas-Ballett*.

Sir Thomas Beecham will sich auf einer Gastspielreise für die letzten Werke des finnischen Komponisten Jean Sibelius besonders einsetzen.

Rita Streich, die gegenwärtig in Amerika weilt, wird in der größten amerikanischen Fernsehshow auftreten und gastiert dann an der Oper in San Francisco.

Harold Byrns aus Los Angeles leitet Aufführungen an der Deutschen Staatsoper sowie an der Komischen Oper in Berlin.

Wolfgang Sawallisch, der bisherige Aachener Generalmusikdirektor, wird in der kommenden Spielzeit sich ausschließlich einer Gastdirigenten-tätigkeit widmen. So wird er in London, Edinburgh, an der Mailänder Scala sowie in weiteren zahlreichen europäischen Ländern und in Übersee dirigieren.

Hermann von Beckerath wurde zu einer Gastspielreise nach Nord- und Südamerika sowie nach Portugal eingeladen.

Der japanische Dirigent Takashi Asahino dirigierte kürzlich die Berliner Philharmoniker.

Walter Schindler gab in England mehrere erfolgreiche Orgelkonzerte in Oxford und London.

Zdzislaw Gorzynski wird in Dessau die Oper „Halka“ von Stanislaw Moniuszko dirigieren.

Hermann Hildebrandt wurde eingeladen, Konzerte mit dem Island-Sinfonie-Orchester in Reykjavik zu dirigieren.

Der Geiger und Bratscher Paul Eschler unternahm eine Konzertreise durch Vorderasien und Nordafrika. Er gastierte in den letzten Wochen an den Rundfunksendern Athen, Saloniki, Belgrad und Istanbul mit klassischen und zeitgenössischen Werken.

Leopold Ludwig errang als Dirigent des Orchesters der Mailänder Scala in einem Konzert einen starken Erfolg.

Joseph Keilberth wird bei den nächsten Salzburger Festspielen eine Neuinszenierung von Richard Strauss „Arabella“ herausbringen.

Heinz Bongartz wird mit dem Leipziger Sinfonieorchester in der Tschechoslowakei gastieren.

Sergiu Celibidache veranstaltete mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester eine westdeutsche Konzertreise.

Eine Deutschland-Tournee begann der amerikanische Geiger Julian Olevsky in Hamburg.

Die Dresdener Staatskapelle führt im November und Dezember unter Lovro von Matacic eine Konzertreise nach Italien durch.

Wilhelm Schleuning wurde zu einem Konzert mit dem National-Symphony-Orchestra nach Island eingeladen.

Der Rundfunkchor Leipzig unter Herbert Kegel brachte Orffs „Catulli Carmina“ mit Ruth Glöwa-Burkhard und Karl-Friedrich Hölzke in Helsinki zur Aufführung.

Kyrrill Petrowitsch Kondraschin wird in Dresden ein Sinfoniekonzert der Staatskapelle dirigieren.

Tibor Varga, begleitet von Alexander Meyer von Bremen, gastierte in Italien sowie in zahlreichen westdeutschen Städten; weitere Konzerte sind in Kopenhagen und Malmö sowie Rundfunkaufnahmen in Deutschland und in der Schweiz angesetzt.

Das Orchester von Remscheid gastierte unter Leitung von Helmut Fellmer in Nijmegen. Solist war Hiroshi Kajiwara.

Herbert von Karajan wird in Berlin einen Kursus für junge Dirigenten leiten. Als Studienorchester steht das Mozart-Orchester zur Verfügung.

John von Kesteren, Tenor der Städtischen Oper in Berlin, führt eine Amerika-Tournee durch. Er wurde in zahlreiche Städte sowie an das Fernsehen verpflichtet.

Hanna Ludwig von der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf wurde eingeladen, am kaiserlichen Hof in Teheran ein Konzert zu geben. Sie wird anschließend in Indien, so in Neu-Delhi, Bombay und Kalkutta gastieren.

Das Stuttgarter Kammerorchester unternahm unter Karl Münchinger eine Konzertreise durch England, die vornehmlich Werken von Bach und Mozart gewidmet war.

Verschiedenes

Ein Max-Reger-Denkmal wurde in Weiden (Oberpfalz) enthüllt. Es wurde von dem Münchener Bildhauer Josef Gollwitzer geschaffen.

Bei einem Festkonzert erhielt Joseph Haas, ein Schüler Regers, die Max-Reger-Medaille der Stadt Weiden.

Rund 60 Musikverleger zeigen auch in diesem Jahr — zum vierten Mal — ihre Neuerscheinungen und wichtigsten Ausgaben in einem geschmackvoll gestalteten Verzeichnis unter dem Titel „Musik und Musikbücher Weihnachten 1957“ an, das in jeder Musikalienhandlung kostenlos erhältlich ist und jedem Musikfreund empfohlen werden kann. Wer den 88 Seiten starken Katalog nicht durch seinen Musikhändler erhält, möge sich an den Deutschen Musikalien-

wirtschafts-Verband, Bonn, Vivatsgasse 2, wenden. Er bekommt ihn dann von dort aus kostenlos zugeschickt.

Wie uns mitgeteilt wird, hat in der Göttinger Aufführung von Händels „Poro“, über die wir in Heft 9/10 der „Musica“ S. 570ff. berichtet haben, die Partie des Alexander nicht Hellmuth Kaphahn, sondern Werner Enders gesungen.

Einbanddecken für den Jahrgang 1957 von MUSICA werden im Januar 1958 angefertigt. Auf Wunsch können auch Einbanddecken früherer Jahrgänge geliefert werden. Vorbestellungen sind an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilh., Heinrich-Schütz-Allee 31—37 zu richten.

DER ANTEIL DER ZEITGENOSSEN NACHTRAG

Aachen: Städtisches Orchester

Dirigent: Wolfgang Sawallisch

Konzert: Bartók, Konzert für Orchester, 3. Klavierkonzert; Beyer, Concerto für Orchester; Chatschaturian, Violinkonzert; Egk, Quarto canzoni; Hindemith, Mathis der Maler; Kodály, Te Deum; Krebs, Kleine Philosophie; Strawinsky, Pulcinella, Violinkonzert.

Amsterdam: Concertgebouw Orchester

Dirigent: Eduard van Beinum, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Konzert für zwei Violinen; Bartók, Violinkonzert, Der wunderbare Mandarin, Musik für Orchester; Bloch, Sjelomo; Blomdahl, 3. Sinfonie; Chausson, Poème; Frid, Cecilia-Ouvertüre; Henkemans, Harfenkonzert; Heppener, Sinfonie; Kodály, Maroszeker Tänze; Orthel, Scherzo Nr. 2; Pijper, 3. Sinfonie; Poot, 3. Sinfonie; Riegger, Musik für Orchester; Roussel, Bacchus et Ariane; Turchi, Piccolo concerto notturno; Van Delden, 3. Sinfonie; Veress, Threnos; Zafred, Sinfonie für Streichorchester.

Berlin: Deutsche Staatsoper

Dirigent: Gastdirigenten

Oper: Egk: Der Revisor.
Ballett: Bruns, Neue Odyssee.

Baden-Baden: Südwestfunk

Dirigent: Hans Rosbaud, Gastdirigenten

Konzert: Amy, Petite Cantate; Barber, Souvenirs, Cellokonzert; Baur, Sinfonia montana; Bäck, Sinfonia da camera; Blacher, Bratschenkonzert; Blomdahl, Sisyfos; Carter, Variations for Orchestra; Ciry, Klavierkonzert; Dallapiccola, Piccola musica notturna; Einem, Capriccio, Klavierkonzert; Fortner, Improptu für Orchester; Françaix, Quadruple-Concerto; Henze, Nachtstücke und Arien auf Gedichte von Ingeborg Bachmann; Honegger, König David; Killmayer, Due Canti; Lidholm, Musik für Streichorchester; Martelli, Concertino für 4 Bläser und Streichorchester; Martin, Golgatha; Menotti, San Sebastian-Suite; Miha-

lovici, Ballettsuite „Theseus“; Nono, Musica per violino solo, ardi e legni; Petrassi, Konzert für Streicher, Introduktion und Allegro für Violine und 11 Instrumente; Piston, The incredible Flutist; Rosenberg, Louisville-Concerto; Strawinsky, Agon; Wimberger, Figuren und Phantasien.

Oper: Hindemith, Harmonie der Welt; Orff, Die Kluge; Prokofieff, Die Liebe zu den drei Orangen; Weill, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.

Brünn: Mährische Philharmonie

Dirigent: Milivoj Uzelac, Jaromir Nohejl

Konzert: Britten, Ouvertüre zu einer italienischen Komödie; Flosman, Concertino für Fagott und Orchester; Görner, Ostinato risoluto; Gregor, Rhapsodie für Klavier und Orchester; Janáček, Suite „Das schlaue Füchslein“; Krejci, Serenade für Orchester; Martinu, Klavierkonzert; Schostakowitsch, Leningrader Sinfonie; Skerjanc, Musik für Streichorchester; Srnka, Violinkonzert; Srom, Symphonisches Scherzo „Hauskobold“.

Düsseldorf: Symphonieorchester der Stadt

Dirigent: Eugen Szenkar

Konzert: Bartók, Suite „Der wunderbare Mandarin“, Berg, Drei Bruckstücke aus „Wozzek“, Drei Orchesterstücke; Blacher, Paganini-Variationen; Gershwin, Rhapsodie in blue; Gieseler, Konzert für Streichorchester; Hartmann, Symphonie concertante; Hindemith, Nusch-Nuschi-Tänze, Kammermusik für 20 Instrumente; Ibert, Louisville-Concerto; Kodály, Missa brevis; Liebermann, Concerto für Jazzband und Symphonieorchester; Martinu, Concerto grosso für zwei Klaviere und Orchester; Milhaud, Konzert für Schlagzeug und Kammerorchester; Prokofieff, 2. Klavierkonzert; Rózsa, Ouvertüre zu einem symphonischen Konzert; Strawinsky, Der Feuervogel, Ebony-Concerto.

Halle: Landestheater

Dirigent: Horst-Tanu Margraf

Konzert: Chatschaturian, Violinkonzert; Dessau 1. Sinfonie; Dobráš, Kantate „Meine Heimat“; Gershwin, Klavierkonzert, Ein Amerikaner in Paris; Honeg-

ger, 2. Sinfonie; Krenek, Sinfonietta; Schönberg, Verklärte Nacht; Schostakowitsch, 1. Sinfonie, Strawinsky, Le Sacre du Printemps.

Hamburg: Norddeutscher Rundfunk

Dirigent: Hans Schmidt-Isserstedt

Konzert: Boulez, Strophes; d'Alessandro, Tema variato für Orchester; Haubenstock-Ramati, Chants et Les Prismes; Henze, Szenen und Arien aus „König Hirsch“; Klebe, Cellokonzert; Malipiero, 2. Violinkonzert; Milhaud, La Création du monde; Nilsson, Gesang von der Zeit; Nono, Kantate nach Gedichten von Cesare Pavese; Ohana, Prométhée; Schönberg, Serenade, Psalm 130; Strawinsky, Canticum sacrum, Psalmen-Sinfonie; Webern, 6 Stücke für Orchester.

Heidelberg: Städtische Bühnen

Dirigent: Karl Rucht

Konzert: Bartók, Musik für Saiteninstrumente; Berg, 3 Orchesterstücke; Fortner, Fantasie b-a-c-h, Grenzen der Menschheit; Rucht, Scherzo für großes Orchester; Schönberg, Ode an Napoleon; Strawinsky, Feuerwerk; Treiber, 2. Konzert für Orchester. Oper: Egk, Der Revisor; Liebermann, Schule der Frauen; Orff, Antigone.

Magdeburg: Städtische Bühnen

Dirigent: Gottfried Schwiery

Oper: Wagner-Régeny, Der Günstling. Ballett: Egk, Die chinesische Nachtigall; Einem, Turandot; Strawinsky, Der Feuervogel.

Mühlhausen: Kulturochester

Dirigent: Siegfried Geißler

Konzert: Bartók, Ungarische Bilder; Kabalewsky, Violinkonzert; Löwlein, Musik für Cello und Orchester; Malige, Violakonzert; Prokofieff, Peter und der Wolf; Thilman, 4. Sinfonie; Wagner-Régeny, Orchestermusik mit Klavier; Zoephel, Sinfonietta.

Ostrava: Symphonieorchester

Dirigent: Peter Doubrawsky

Konzert: Fibich, 3. Symphonie; Görner, Ostinato risoluto; Janáček, Taras Bulba; Suite „Das schlaue Füchlein“; Jirovec, Ouvertüre; Kodály, Tänze aus Galanta; Kubin, Marycka Magdonova, aus dem Zyklus „Ostrava“; Martinu, Violinkonzert; Mihály, Cellokonzert; Jan Novák, Ballettsuite; Vitězslav Novák, Suite; Petrzalka, Pastoralsymphonie; Prokofieff, Russische Ouvertüre; Suk, Märchen eines Winterabends; Tomasek, Ouvertüre; Vycpalek, Prinzessin Liola.

Pforzheim: Stadttheater

Dirigent: Hans Hörner, Heinz Finger

Konzert: Bartók, 3. Klavierkonzert; Hindemith, Metamorphosen. Oper: Orff, Die Kluge.

Prag: Tschechische Philharmonie

Dirigent: Karel Ancerl

Konzert: Dobiáš, 2. Sinfonie; Françaix, Sinfonie für Streicher; Hanuš, Concertante Sinfonie; Kabelac, Mysterium Casu; Kalabis, Klavierkonzert; Martinu, Konzert für 2 Violinen; Mihály, Cellokonzert; Novák, Serenade; Prokofieff, 3. Sinfonie; Schostakowitsch, 1. Sinfonie; Vomacka, 1914.

Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk

Dirigent: Hans Müller-Kray, Gastdirigenten

Konzert: Bartók, Tanz-Suite; Musik für Saiteninstrumente, Konzert für Orchester, 1. und 2. Rhapsodie für Violine und Orchester; Blacher, Orchester-Fantasie; Chatschaturian, Violinkonzert; David, 7. Sinfonie; Engelmann, 5 Orchesterstücke aus der Oper „Maggog“; Genzmer, Konzert für Mixtur-Trautonium und großes Orchester; Hindemith, Nobilissima Visione, Sinfonische Metamorphosen, Sinfonie in Es; Honegger, 5. Sinfonie; Kodály, Hary-János-Suite; Nono, Polifonica-Monodia-Ritmica; Reutter, Konzert für 2 Klaviere und Orchester; Strawinsky, Le Sacre du Printemps, Psalmen-Sinfonie, Concerto in Es.

Wien: Konzerthausgesellschaft

Dirigent: Gastdirigenten

Konzert: Bartók, 2. Klavierkonzert; Berger, Homerische Sinfonie; Blacher, Symphonie; Britten, Illuminations; Dallapiccola, Variationen; David, Violinkonzert; Erbse, Sinfonietta giocosa; Fortner, Klavierkonzert; Hartmann, Simplicius Simplicissimus; Hauer, Sinfonietta; Henze, Ballett-Suite „Maratona“; Hindemith, Ein Requiem denen, die wir lieben, Die vier Temperamente; Honegger, Concerto da camera; Jelinek, Concertino für Streicher; Kodály, Psalmus hungaricus; Krenek, Suite aus „Jonny spielt auf“; Martin, Etudes; Martirano, Contrasto; Moeschinger, Variationen und Finale über ein Thema von Purcell; Schiske, 4. Sinfonie; Spitzmüller, 2. Klavierkonzert; Strawinsky, Pulcinella-Ballett, Sinfonie in drei Sätzen, Concerto in Es „Dumbarton oaks“.

Wien: Musikalische Jugend

Dirigent: Gastdirigenten

Konzert: Angerer, Sonnerie; Bartók, 2. Klavierkonzert; Berg, Violinkonzert; Berger, Homerische Sinfonie; Blacher, Sinfonie; Britten, Illuminationen, The young Peoples Guide to the Orchestra; Dallapiccola, Variationen; David, Violinkonzert, Schütz-Variationen; Egk, Geigenmusik; Erbse, Sinfonietta giocosa; Fortner, Klavierkonzert; Hauer, Sinfonietta; Henze, Ballett-Suite „Maratona“; Hindemith, Die vier Temperamente, Requiem, Sinfonie „Mathis der Maler“; Honegger, Concerto da camera; Jelinek, Concertino für Streicher; Kaufmann, Musik für Horn und Kammerorchester; Kodály, Psalmus hungaricus, Tänze aus Galanta; Kont, Komplex E; Krenek, Suite aus „Jonny spielt auf“; Martin, Violinkonzert, Etudes; Martirano, Contrasto; Moeschinger, Variationen und Finale über ein Thema von Purcell; Schiske, 4. Sinfonie, Klavierkonzert; Schönberg, Kammer-sinfonie E-dur, Pierrot Lunaire; Skalkottas, 5 griechische Tänze; Spitzmüller, 2. Klavierkonzert; Strawinsky, Ebony-Konzert, Die Geschichte vom Soldaten, Ragtime, Dumbarton Oaks, Pulcinella, Sinfonie in drei Sätzen, Klavierkonzert; Traunfeller, 1. Sinfonie; Uhl, Gilgamesch.

Zeitz: Stadttheater

Dirigent: Kurt Barth

Konzert: Barth, Heitere Sinfonietta; Draeger, 2. Sinfonie; Wetzler, Ouvertüre zu Shakespeare „Wie es euch gefällt“.

Zittau: Stadttheater

Dirigent: E. W. Schmitt

Konzert: Prokofieff, Klavierkonzert für die linke Hand; Teuscher, Suite für Orchester; Thilman, Concertino für Klavier linke Hand. Oper: Orff, Carmina burana, Der Mond.

Musikbücher aus Ungarn - authentisch, unentbehrlich

Béla Bartók

WEG UND WERK, SCHRIFTEN UND BRIEFE

Das Buch, das dem Andenken des großen ungarischen Komponisten gewidmet ist, enthält die Autobiographie Bartóks, verschiedene musiktheoretische Abhandlungen des Komponisten und eine Auswahl seiner Briefe, sowie Aufsätze von Zoltán Kodály, Bence Szabolcsi u. a. über Bartóks Leben und seine Kunst. Eine vollständige Bibliographie der Kompositionen und Schriften Bartóks ergänzt diese reiche Sammlung.

240 Seiten, 32 Abbildungen, Ganzleinen. Corvina Verlag Budapest, 1956.

Ausgabe in deutscher Sprache, Preis DM 22.-

STUDIA MEMORIAE BELAE BARTOK SACRA

Die ungarische ethnographische Gesellschaft hat dem Andenken des großen Musikers Béla Bartók einen Sammelband von Studien, unter Mitwirkung von Zoltán Kodály und László Lajtha, in der Redaktion von Lajos Vargyas und Benjamin Rajecsky gewidmet. Der Band enthält 26 vorzügliche Essays aus der Feder bedeutender Autoren, musikalischer Folkloristen des Ostens und des Westens, in deutscher, englischer, französischer und russischer Sprache und bietet allen denen wertvolles Material, die auf dem Gebiet der musikalischen Folkloristik tätig sind.

Für Musiker, Bibliotheken und für die Bücherei von Musikfreunden wird dieser Band im Umfang von 544 Seiten, ergänzt durch eine große Zahl von Notenbeispielen und Illustrationen, ein unentbehrliches Handbuch sein.

544 Seiten, Ganzleinen. Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1956.

Preis DM 22.-

Zoltán Kodály

DIE UNGARISCHE VOLKSMUSIK

Das Werk ist die erste systematische Bearbeitung jenes Stoffes, den zu Anfang des 20. Jahrhunderts Zoltán Kodály und Béla Bartók gesammelt und geordnet haben, ergänzt durch Sammlungen ihrer Schüler. Es schöpft auch aus anderen Quellen der ungarischen Volksmusik sowie aus der Volksmusik benachbarter und verwandter Völker.

Dieses Buch ist ein wichtiger Beitrag zur vergleichenden Volksmusikforschung und erhebt Anspruch auf das Interesse der gesamten internationalen Musikwissenschaft. Der Verfasser analysiert Begriff und Bedeutung der musikalischen Volksüberlieferung, deckt die Zusammenhänge zwischen ungarischer Volksmusik und der Musik anderer, vor allem orientalischer Völker auf und untersucht die Beziehungen der Volksmusik zur Kunstmusik.

Das Werk enthält eine Beispielsammlung, Text- und Melodieproben und mehrere Bildtafeln.

196 Seiten, 160 Notenbeispiele, 12 Bildtafeln, Ganzleinen, in deutscher Sprache.

Corvina Verlag Budapest, 1956. Preis DM 18.50

VERTRIEB: „KULTURA“, BUDAPEST

für die deutsche Bundesrepublik

Boosey & Hawkes GmbH, Bonn am Rhein

GÜNTER BIALAS

Zur 50. Wiederkehr seines Geburtstages im Sommer 1957

Die neusten Kompositionen für Orchester im Spiegel der Presse:

Quodlibet, Divertissement für Kammerorchester mit Klavier

Als ein Stück hochstehend moderner Musik, das den Vorzug hat, Lustgefühl geistvoller Lösung scheinbar harmloser, faktisch anspruchsvoller Aufgabe zu übertragen, gelangte ein „Quodlibet“ von Günter Bialas zu erfolgreicher Uraufführung, ein kleines Meisterwerk, das zählt. (Die Welt)

Bezaubernd ist neben der vielseitigen rhythmischen Raffung die ungemein reiche Palette der Klangfarben. Der Komponist durfte mit Recht an dem enthusiastischen Beifall teilhaben, den das entzückende Werk fand. (Freie Presse)

Romanzero für Orchester

Nur als „eine Art Zwölftonmusik“ will der Komponist Günter Bialas die Sprache seiner drei unter dem Titel „Romanzero“ zusammengefaßten Orchesterstücke betrachtet wissen. Das satztechnische Problem wird dem Kenner beim Lesen der Partitur eher aufgehen, als es dem Hörer zum Bewußtsein kommt. Und der Eindruck beim Publikum ist gewiß nicht von der Kenntnis der strukturellen Werte bestimmt. Sicher ist, daß der „wirkliche“ Impressionismus in seiner klareren und durchsichtigeren Form unmittelbarer berührt. (Westdeutsche Allgemeine)

Die Instrumentation trägt dem starken Bekenntnis zu Farbe und Rhythmus Rechnung. Wenn sich das Werk gerade hinsichtlich der letzten Feststellung der Gemeinsamkeit zeitgenössischer Musik einfügt, so geht es doch im Gebrauch technischer Mittel eigene Wege und formuliert einen Individualstil. (Westdeutsches Tageblatt)

Lorca-Lieder für Sopran und Orchester

Es ging Bialas bei den Lorca-Liedern nicht um eine musikalische Illustration oder Deutung der Bilder, sondern um eine musikalische Entsprechung der Dichtung Loras. Vielleicht muß man auch was vom Komponisten Bialas wissen, um erkennen zu können, was ihn gerade an diesen zunächst nicht leicht verständlichen Gedichten reizt: die Wortmelodie Loras und ihre überwirkliche Welt einzufangen, ihr musikalisch-künstlerisch ein Pendant zu schaffen, und in kunstvoller instrumentaler Mischung Klangbilder von höchst konzentrierter, dichter Atmosphäre zu beschwören, einen faszinierenden Hintergrund für die große, schöne und vor allem sangbare melodische Linie. (Hessische Nachrichten)

Für die Sprache des Dichters findet der Komponist hier einen Ausdruck von kongenialer Knappheit und Intensität. Das Verwebende Loras findet gleichsam eine feste Klanggestalt. (Deutsche Tagespost)

Lieder und Balladen nach Garcia Lorca von Günter Bialas hinterließen in der Orchesterfassung als Uraufführung nachhaltige Eindrücke. (Der Mittag)

Weitere Werke für Orchester:

Konzert für Violine und Orchester (1950)

Invokationen für Orchester (1956)

Serenata für Streichorchester (1955), Part. DM 2.80, 4 Stimmen je DM -.80

Aufführungsmateriale (bis auf „Serenata“) leihweise.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON

Dem Musikfreund

AUF DEN
WEIHNACHTSTISCH

DR. FRITZ HUGLER

Geschichte der Musik

- I. Von der Antike bis zur Wiener Klassik. 400 Seiten, Ganzleinen DM 15.-
II. Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart. 310 Seiten, Gln. DM 13.50
Eine leicht lesbare Musikgeschichte für jedermann!

DR. HERMANN ULLRICH

Fortschritt und Tradition

10 Jahre Musik in Wien 1945–1955. 372 Seiten, 1 Bildtafel, Gln. DM 16.50
Essays, Opern- und Konzertberichte geben Zeugnis vom Wiederaufbau des österreichischen Musiklebens von der Beendigung des Krieges bis zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper.

ERWIN RATZ

Einführung in die musikalische Formenlehre

Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs u. ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. 248 S., 232 Notenbeisp., Gln. DM 17.50
Ein außerordentlich aufschlußreicher Lehrgang.

ADOLF SEDLAK

Modulationslehre

Herausg. von der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs. 140 Seiten, Ganzleinen DM 9.80
Der Autor gibt keine Schemata, sondern betrachtet jede Modulation als ein kleines Stück Musik.

DR. HANS JOACHIM MOSER

Lebensvolle Musikerziehung

Gedanken zu einer Schicksalsfrage der abendländischen Musik. 160 Seiten, fr. br. DM 5.20
Allgemeingültige Gesetze für die musikalischen Heranbildung junger Menschen.

Durch alle Buchhandlungen

Oesterreichischer Bundesverlag
WIEN MÜNCHEN

NEUE REIHE

herausg. von Hugo Wolfram Schmidt

Weihnachten

Wilhelm Stollenwerk: **Weihnachtsmusik**
in 3 Sätzen über Advents- und Weihnachtslieder
für 2 Violinen (solistisch oder chorisch) und Klavier bzw. Orgel

Karl Meister: **Weihnachtslieder Suite**
nach süddeutschen Liedern u. Reigen für Jugendorchester und 1–3stimmigen Chor ad lib.

Schulentlassung

Stephan Cosacchi: **Haec dies**
(Dieser Festtag) Festmotette für Chor zu 4 gemischten oder 3 gleichen Stimmen (lateinisch oder deutsch), mit oder ohne Instrumente

Karl Schaefer: **Kantate zur Schulentlassung**
für 1stimmigen Chor und Klavier, erweiterbar durch Blockflöten und Schlaginstrumente

Heitere Musik

Eduard Pütz: **Der Kalendermann**
Lustiges Singspiel um die 12 Monate für Sprecher, Jugendchor u. allerlei Instrumente. Text: Hans Alt

Albrecht Rosenstengel: **Der Pupp doktor**
Heiteres Singspiel für Kinder, Klavier oder kleines Orchester

Albrecht Rosenstengel: **Max und Moritz**
Heitere Kantate für Jugendchor, Solisten, Klavier oder kleines Orchester

Hugo Wolfram Schmidt: **Rheinische Lieder und Tänze**
für allerlei Instrumente und Gesang ad lib.

Neuerscheinungen

Theo Brand: **Concertino giocoso**
f. Streicher oder Blockflöten u. Schlaginstrumente

Dietrich Erdmann: **Concertino für Klavier**,
Streicher und drei Holzbläser

Ausführliche Sonderprospekte bitte anfordern bei

MUSIKVERLAG
HANS GERIG – KÖLN

Klavierauszüge mit Singstimme

DM

Carl Philipp Emanuel Bach

Magnificat (lat. engl.) 7.50

Johann Sebastian Bach

The Passion According To St. John (Johannes-Passion),

(dtsh. engl.) 20.—

Magnificat (lat. engl.) 4.—

Samuel Barber

Prayers Of Kierkegaard (Drei Gebete von Kierkegaard),

(dtsh. engl.) 8.—

Georg Friedrich Händel

The Messiah (Der Messias), (engl.) 7.50

Gian-Carlo Menotti

Amahl And The Night Visitors (Amahl und die nächtlichen

Besucher), (engl.) 20.—

The Consul (Der Konsul), (engl.) 40.—

The Medium (Das Medium), (engl. franz.) 20.—

The Telephon (Das Telephon), (engl. franz.) 12.—

The Saint Of the Bleeker Street, (Die Heilige der

Bleeker Street), (dtsh. engl.) 42.—

Wolfgang Amadeus Mozart

Missa Brevis f-moll, K. Nr. 192 (lat.) 6.—

Misericordias Domini, K. Nr. 222 (lat. engl.) 3.60

Franz Schubert

Mass In G (Messe G-dur), (lat.) 6.—

Heinrich Schütz

The Christmas Story (Historia von der Geburt Jesu Christi),

(dtsh. engl.) 8.—

Kurt Weill

Down in the Valley (engl.) 16.50

zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

G. SCHIRMER INC., NEW YORK

Neue Kammermusik-Werke von

GEORG PHILIPP TELEMANN

SONATE F-DUR

für Althblockflöte f', Violine und Basso continuo

(H. Mönkemeyer)

Edition Schott 4728 · DM 3.50

SONATE F-DUR

für zwei Althblockflöten f' und Basso continuo

(W. Fussan)

Edition Schott 4727 · DM 3.50

SONATE G-MOLL

für zwei Althblockflöten f' und Basso continuo

(H. Mönkemeyer)

Edition Schott 4729 · DM 3.50

SECHS SONATEN

für zwei Violinen und Basso continuo (W. Kolneder), 2 Hefte

Ausgabe für zwei Violinen und Klavier

Edition Schott 4690/1 · je DM 5. —

Violoncello (Gambe) ad lib.

Edition Schott 4690 a/1 a · je DM 2. —

*

Die Sonaten sind Erstveröffentlichungen nach Stimmبänden der Hessischen Landesbibliothek, die lange Jahre als verschollen galten. Es sind musikalisch besonders wertvolle Kammermusikwerke Telemanns, die den Spielern dankbare Aufgaben stellen.

B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ

Karlheinz Stockhausen

Elektronische Studien — UE-Nr. DM
Studie II 12466 12. —

Mit der „Studie II“ wurde elektronische Musik erstmalig in Partitur veröffentlicht. Das Werk ist auch auf einer der drei Schallplatten mit elektronischer Musik enthalten, die die Deutsche Grammophon Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Universal Edition herausgebracht hat (DGG 16132 — 16134 LP). Die Platten enthalten neben Werken von H. Eimert, E. Krenek und G. M. Koenig auch Stockhausens „Gesang der Jünglinge“.

Nr. 1 Kontrapunkte
(Studienpartitur) 12218 6.50
Nr. 2 Klavierstücke I-IV 12251 4. —

Soeben erschienen:

Nr. 5 Zeitmaße für Bläser
(Partitur) 12697 24. —
Nr. 7 Klavierstück XI (Ausgabe
in Rolle mit Gestell) 12654 b 15. —

Die Reihe

Information über serielle Musik. Herausgegeben von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen

Heft I: Elektronische Musik 3.50
Heft II: Anton Webern 4.50
Heft III: Musikal. Handwerk I 4.50
Heft IV: Junge Komponisten in Vorb.

UNIVERSAL EDITION



KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

Nürnberg · Marienborgraben 1 · Bamberg

Soeben erschienen

Antiquariatsliste A 2

Klavierauszüge

328 Nummern

Zusendung kostenlos

BÄRENREITER-ANTIQUARIAT

Kassel-Wilhelmshöhe

NEUERSCHEINUNG

HANS-MARTIN LINDE

DIE KUNST DES BLOCKFLÖTENSPIELS

Eine Anleitung zum Erlernen der Solo-Blockflöte f' • Edition Schott 4677 • DM 7.50

*

In diesem neuen Lehrwerk ist alles berücksichtigt, was zur Erlangung eines künstlerischen Blockflötenspiels erforderlich ist: Atmung und Tonbildung, Finger- und Stoßtechnik, Tonartstudium, Artikulation und Phrasierung, Dynamik, Aufführungspraxis alter Musik u. a. Das Werk wendet sich an Spieler, die über eine gewisse Grundlage verfügen und nun ernsthaft weiter arbeiten möchten, sowie an fortgeschrittene Spieler, die an einer intensiven Behandlung der spieltechnischen und stilistischen Probleme interessiert sind.

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

Die Musik im alten und neuen Europa

Eine Schriftenreihe, herausgegeben von Walter Wiora

Der Titel der Reihe ist nicht als äußeres Etikett gemeint; sie will nicht ein Vielerlei konventioneller Beiträge zur Musikgeschichte unter ein zeitgemäßes Schlagwort stellen, sondern Themen angreifen, die mit den Grundfragen der Krise und Erneuerung Europas zusammenhängen. Sie soll versuchen, mit wissenschaftlicher Objektivität Aufgaben zu lösen, die für die Erneuerung der musikalischen Praxis und Lehre wesentlich sind. Sie soll am Einzelnen das Ganze sichtbar werden lassen und darum besonders Ursprünge, Gipfel und Grenzen behandeln, die sich durch ihre Stellung im Ganzen aus der Masse der übrigen Themen herausheben. Sie soll die Zusammenhänge und Spannungen zwischen Osten und Westen, Norden und Süden, dem weiteren Europa und dem engeren Abendlande untersuchen. Damit unterstellt sie sich einer Verantwortung, die in erster Linie der deutschen Forschung zufällt: als Konsequenz aus der neuen tragischen Spaltung und Grenzlage Deutschlands.

Soeben erschien Band I

WALTER WIORA

Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst

230 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen. Kartoniert DM 16.80

Als Band II liegt vor:

WALTER SALMEN

**Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur
in der ostdeutschen Grenzlage**

154 Seiten mit vielen Notenbeispielen. Kartoniert DM 13.20

JOHANN PHILIPP HINNENTHAL-VERLAG KASSEL



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

ALKESTIS

(Pariser Fassung von 1776)

Musikdrama in drei Akten von Le Blanc du Roulet

Deutsche Fassung von Rudolf Gerber

Die bisherigen Aufführungen im Spiegel der Presse :

STÄDTISCHE BÜHNEN ESSEN

Musikalische Leitung: Gustav König · Inszenierung: Karl Bauer · Bühnenbild: Alfred Siercke · Choreographie: Alfredo Bortoluzzi · Titelpartie: Tilla Briem

Daß zwei deutsche Bühnen – Essen und Karlsruhe – die neue Spielzeit mit der bisher bei uns nicht gespielten zweiten, für die Pariser Große Oper geschriebenen Fassung von Glucks „Alkestis“ beginnen, hat einen nüchternen Grund: eine deutsche Ausgabe hat das Werk gerade den Bühnen zugänglich gemacht. Für die Gluck-Pflege und das Gluck-Bild unserer Zeit hat dieser Zufall jedoch hohe Bedeutung: denn mit dieser Fassung von 1776 wird nun die konzentrierteste Musikdramatik des großen Opernreformators als eine exemplarische Aufgabe für das moderne Theater gestellt.

(*General-Anzeiger der Stadt Wuppertal*, 20. 9. 57, A. Br.)

Glucks Partitur lebt von einer tiefen bezwingenden Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Ihr Wesen spricht sich aus in erhabener Feierlichkeit, echt religiöser Kraft und der „atmosphärischen“ Strahlung edler Einfachheit und stiller Größe, dem Ideal der Klassik. (*Westdeutsche Allgemeine, Essen*, 19. 9. 57, AvD)

Glucks „Alkestis“ nach mehr als zwanzig Jahren jetzt in der Pariser Fassung als Eröffnungsooper: ein Meisterwerk großen, vorab klassischen Zuschnitts mit dem Signum der Zeitlosigkeit.

(*Westdeutsche Allgemeine, Bochum*, 20. 9. 57, WT)

BADISCHES STAATSTHEATER KARLSRUHE

Musikalische Leitung: Alexander Krannhals · Inszenierung: Paul Rose · Bühnenbild: Ulrich Elsässer · Choreographie: Ladislaus Häusler · Titelpartie: Greta Holm

Es ist merkwürdig, daß von den Opernwerken Glucks die „Alkestis“ bei weitem nicht so häufig aufgeführt wird, obgleich gerade die „Alkestis“ das Werk ist, in dem sich der Stil-Übergang des „Orpheus“ zu der Gluckschen Reformoper mit der letzten Folgerichtigkeit erfüllt hat . . .

Der monumentalen Feierlichkeit, dem Pathos der in Musik gesetzten Euripideischen „Alkestis“ läßt sich in der Geschichte der Oper nur wenig an die Seite stellen – man dürfte etwa denken an den „Orpheus“, die „Zauberflöte“, den „Fidelio“. (*Badische Neueste Nachrichten, Karlsruhe*, 24. 9. 57, Eb)

Insofern ist Gluck mit Lessing auf literarischem Gebiet zu vergleichen, als er an die Stelle singender Marionetten Menschen von Fleisch und Blut treten ließ, vermöge des ihnen eingepflanzten individuellen Charakters, den er seelisch mitlebend und -leidend nach allen Seiten vertieft. Vor allem jedoch ist „Alkestis“ eine Choroper von geradezu erschütternder Ausdrucksgewalt.

(*Badische Volkszeitung, Karlsruhe*, 24. 9. 57, Dr. H. A. Berger)

In Karlsruhe geschah etwas Außergewöhnliches: Glucks „Alkestis“ wurde zu einem lauten Publikumerfolg. (*5 Uhr Blatt, Ludwigshafen*, 24. 9. 57, hkr.)

Weniges aus dem Schatze unseres Musiktheaters gleicht diesem Werk an erhabener Größe und Feierlichkeit, das im Gewande altgriechischer Sage die Brücke zum gegenwärtigen Mit- und Nacherleben nicht verfehlt. (*Badische Zeitung Freiburg*, 24. 9. 57, H. A. B.)

STAATSTHEATER KASSEL (Premiere Anfang Oktober 1957)

Musikalische Leitung: Rudolf Ducke · Inszenierung: Hans-Georg Rudolph · Bühnenbild: Lothar Baumgarten · Choreographie: Alice Zickler · Titelpartie: Gerda Lammers

Die nächsten Premieren: STÄDT. BÜHNEN FREIBURG, STADTTHEATER STRASSBURG, NATIONALTHEATER MANNHEIM

Außerdem erschienen innerhalb der Gesamtausgabe der Werke Chr. Willibald Glucks folgende Opern: *Der bekehrte Trunkenbold*, Komische Oper in 2 Akten · *Echo und Narziß*, Lyrisches Drama in 3 Akten · *L'Île de Merlin (Die Merlinsinsel)*, Komische Oper in 1 Akt · *Paris und Helena*, Musikdrama in 5 Akten.

Als praktische Ausgabe liegt vor: *Telemach auf der Insel Circe*. Oper in zwei Aufzügen.

BÄRENREITER - VERLAG

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule. / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11.

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner. Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen.

Komposition: HeiB, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 8031, Nebenstelle 339.

Robert - Schumann - Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neynes. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatlich anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchlich anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3.

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente / Solistenklassen / Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Musikseminar / Rhythmikseminar / Seminar für Jugend- und Volksmusik / Schulmusikabteilung (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule.

Sekretariat: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 16611.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater

Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchester-

klasse; Opern- u. Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 2040.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler / Abteilungen für: Privatmusiklehrer, Schulmusik, Kirchenmusik, Solistenausbildungsklasse, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule / Klavier: Professor Rehberg (Meisterklasse) Knieper, Rybing, Prof. Schelb, Slavin / Violine: Stanske (Meisterklasse) Kiskemper / Bratsche: Dietrich (Meisterklasse) / Violoncello: Koscielnny (Meisterklasse) Spengler / Gesang: Müller (Meisterklasse) Kammersängerin Elisabeth Friedrich, Hartwig, Berberich-Rahner / Dirigieren: Generalmusikdirektor Krannhals / Flöte: Delius / Blasinstrumente: Mitglieder der Bad. Staatskapelle / Hochschulorchester: Dietrich / Chorerziehung: Wehrle / Operschule: Generalmusikdirektor Krannhals / Musiktheorie u. Musikgeschichte: Direktor Dr. Gerhard Nestler, Hesse, Prof. Krauss, Prof. Schelb (Komposition). Auskunft durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Lübeck

Schleswig-Holsteinische Musikakademie und Norddeutsche Orgelschule. Am Jerusalemsberg 4. Fernruf: 207 10 / Direktor: Jens Rohwer. Meisterklassen (Klavier: Hansen, Orgel: Prof. Walter Kraft, Violine: KM Fr. Wührer, Violoncello: Prof. R. Metzmacher); Ausbildungsklassen (Komposition): Klavier, Cembalo, Orgel, Violine, Viola (Bratsche), Viola d'amore, Violoncello, Kontrabaß, Blockflöte, Gambe, Viola da Gamba, Fiedel, Querflöte, Flauto traverso, Gesang (Stimmleitung, Lied, Oratorium, Dramatischer Gesang), Chorleitung, Dirigieren. Orchesterklassen (alle Orchesterinstrumente, eigenes Sinfonie-Übungsorchester). Kirchenmusikalische Abteilung: C- und B-Klasse (evangelisch), A-Klasse (evangelisch und katholisch). Pädagogische Abteilung: Seminar für Privatmusikerzieher; Schulmusikausbildung. Staatl. Prüfungen: Künstlerische Reife, Orchestermusiker, Privatmusiklehrer, Kirchenmusiker (A); Landeskirchliche Prüfungen (B u. C). Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Operschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlitz, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Operschule (Dr. Kläiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6

DAS MUSIKSTUDIUM

Hochschulinstitut für Musik Trossingen/Württbg.

Direktor: Prof. Guido Waldmann / Komposition und Tonsatz (Degen, Herrmann, Waldmann) — Dirigieren (v. Tobel, Schneider) — Gesang (Bruno Müller) — Tasteninstrumente (Thyssen, Weiß, Witte) — Interpretationsfragen der Klaviermusik (Uhde) — Streichinstrumente (Meßner-Graf, Schimmer, v. Tobel) — Blasinstrumente (Anton, Götzl, Lotterer, Schneider, Stöber) — Kammermusik (Kroeber-Asche, v. Tobel) — Musikerziehung / Seminar für Jugendmusik (Jöde, Waldmann) — Rhythmik (Manns) — Lehrgang für Chorleiter (Herrmann) — Berufskunde (Just). Semesterbeg.: Ostern und 1. Okt. Auskunft u. Anmldg. beim Sekr. der Hochschule: Trossingen, Löhrrstr. 32, Ruf 381.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singeschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergr. 3 (31736)

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimerstraße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz
Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Wir haben die Möglichkeit, Lehrlinge einzustellen, die den

Musikverleger- oder Musikalienhändlerberuf

erlernen wollen. Voraussetzung ist mittlere Reife oder Abitur, Beherrschung wenigstens eines Musikinstrumentes.

Ausführliche Bewerbung mit Lebenslauf, Zeugnisabschrift und Lichtbild an den

Bärenreiter-Verlag • Kassel-Wilh. • Heinrich-Schütz-Allee 29-37

Musikalische Quellenbücher

Otto Schneider

MOZART IN
WIRKLICHKEIT

Mit Einführung von Prof.

Dr. H. J. Moser

400 Seiten, 63 Abb., 133 Notenbeispiele, Leinen DM 12.50

Aus den Urteilen:

... die vielleicht leidenschaftsloseste und sachlichste Mozartbiographie ... so daß das Ganze einem Spiegel gleichkommt, in dem Mozarts Leben und Umwelt so zu sehen sind, wie sie wirklich waren.

Verlag Paul Kaltschmid

Durch jede Buch- und
Musikalienhandlung



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



	Wann? Wer? Wie? Wo? Was?	
Wels	Ein Griff - ein Blick - eine Antwort aus Mayer: Musik des 20. Jahrhunderts 5.80 - Leitner & Co. - Verlag Abt. 37 (13a) Wunsiedel	Zürich
	Für Lehrpersonen unverbindlich zur Ansicht.	

»SUNOVA« Notenschreibpapiere • Hefte • Bücher
Orchesterumschläge • Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!
Zu beziehen durch den Fachhandel

BÄRENREITER SCHULFLÖTEN

Mit Wischer und
Blockfl.-Ratgeber.
Reine Stimmung,
leichte Ansprache

DM
7.50



Neuwerk-Musikhandlung
Kassel-Wilh./Heinrich-Schütz-Allee 35



Aus meinem Modernen Antiquariat

Antoine E. Cherbuliez: **Johann Seb. Bach**

Leben und Werk. In der neuen Bach-Biographie sind die wichtigsten Ergebnisse der neueren rein biographischen Forschung berücksichtigt. Dadurch entsteht eine objektive abgeklärte Darstellung vom äußeren Lebenslauf des großen Tonschöpfers. Mit der Eingliederung aller wichtigen Werke in den Lebenskampf sowie deren allgemein verständlicher Besprechung, entsteht auch für den Nichtfachmann ein abgerundetes und anschauliches Bild über das Gesamtwerk des großen Thomaskantors. 235 Seiten, Ballonleinen
statt DM 9.60 **nur DM 4.75**

Hans Ehinger: **E. T. A. Hoffmann**

Als Musiker und Musikschriftsteller. Hoffmann steht am Beginn der romantischen Oper und der romantischen Musik ganz allgemein. Wer seine musikalische Bedeutung erfassen will, darf den Blick nicht allein auf sein schöpferisches Werk richten, sondern muß vor allem den genialen Anreger und den Wegbereiter für das Komende erkennen. 273 Seiten
statt DM 13.95 **nur DM 6.30**

Otto Erhardt: **Richard Strauß**

Leben, Wirken, Schaffen. In der Tat ist uns hier ein Buch geschenkt, das neue und eigene Farbe in das Bild des Musikers hineinsetzt und ihm im Spiegel der Beziehungen zu den bedeutenden Zeitgenossen lebendige Plastik verleiht. 388 Seiten
statt DM 15.80 **nur DM 7.90**

Hans Kühner: **Hector Berlioz**

Charakter und Schöpfung. 264 Seiten mit Illustrationen
statt DM 11.60 **nur DM 6.50**

Willy Tappolet: **Maurice Ravel**

Ein einprägsames Bild Ravels und eine auch für den Laien klare Darstellung seines Werkes. 190 Seiten, Gln.
statt DM 9.60 **nur DM 4.80**

Roland Tenschert: **Christoph W. Gluck**

Der Meister und das Werk des genialen Musikdramatikers werden auf lebendige Art umrissen. 220 Seiten, Ganzleinen
statt DM 11.60 **nur DM 5.80**

Wilhelm Zentner: **Carl Maria von Weber**

Eine meisterhaft geschilderte Lebensgeschichte mit vorzüglichen Werkanalysen. 279 S., Ganzl.
statt DM 13.60 **nur DM 6.80**

Alfred Stier: **Kirchliches Singen**

Mit diesem aus der Erfahrung des Praktikers und mit großer Gründlichkeit geschriebenen Werk will Stier ganz den praktischen Aufgaben des kirchlichen Singens dienen, nicht ohne auch die geistige Verbindung herzustellen. Das umfangreiche Buch behandelt u. a. die Stimmbildung, die Formen und die Methodik des kirchlichen Singens und gibt Beispiele für Gemeindesingstunden, Singen mit Kindern, Singwochen u. ä. 272 Seiten, fest gebunden
statt DM 9.80 **nur DM 4.80**

Verlangen Sie meinen neuen Katalog

NEUWERK-BUCHHANDLUNG
KASSEL-WILHELMSHÖHE

BÄRENREITER- TASCHENPARTITUREN

Wolfgang Amadeus Mozart

KAMMERMUSIK

Streichquintett in D, KV 593 (TP 11)	2.40
Streichquintett in Es, KV 614 (TP 12)	2.40
Streichquintett in C, KV 515 (TP 15)	2.80
Streichquintett in c, KV 406 (TP 38)	2.40
Klarinettenquintett in A, KV 581 (TP 14)	2.—
Hornquintett in Es, KV 407 (TP 13)	1.80
Eine kleine Nachtmusik in g, KV 525 (TP 19)	1.50

ORCHESTERMUSIK

Sinfonie in C, KV 128 (TP 31)	3.—
Sinfonie in G, KV 129 (TP 32)	3.—
Sinfonie in F, KV 130 (TP 33)	3.60
Sinfonie in Es, KV 132 (TP 34)	3.60
Sinfonie in D, KV 133 (TP 35)	3.60
Sinfonie in A, KV 134 (TP 36)	3.—
Sinfonie in D, KV 141a (TP 37)	3.—
Sinfonie in C, KV 425, „Linzer Sinfonie“ (TP 16)	3.20
Sinfonie in C, KV 551, „Jupiter-Sinfonie“ (TP 17)	3.20
Maurerische Trauermusik in c, KV 525 (TP 18)	1.60
Violinkonzert in A, KV 219 (TP 20)	in Vorb.

Diese Taschenpartituren sind nach dem Urtext der „Neuen Mozart-Ausgabe“ herausgegeben. Die Reihe wird fortgesetzt.

IL FLAUTO DOLCE

Musik für Blockflöte

Eine Auswahl aus den Neuerscheinungen

DM

J. Adson: <i>Altenglische Maskentänze</i> für sechs Blockflöten	3.50
P. Arma: <i>Musik nach französischen Volksweisen</i> für 2 Sopranflöten	2.—
J. S. Bach: <i>Sonata d-moll</i> für Altflöte solo	1.50
7 Choräle für 2 Sopran- und 2 Altflöten	1.50
J. Gotovac: <i>Der dalmatinische Hirtenknabe</i> für 8 Blockflöten	1.80
M. Marais: <i>Pièces en Trio</i> für 2 Sopran- oder Altflöten und Klavier	3.50
C. Monteverdi: <i>3-stimmige Canzonetten</i> für Blockflöten und Gesang ad lib. (3 Hefte)	2.—
W. A. Mozart: <i>Sonata B-dur</i> für 2 Altflöten	2.—
H. Murrill: <i>Musik für meine Freunde</i> für 2 Sopran- oder Altflöten und Klavier	1.20
H. Purcell: <i>Chaconne in F</i> für Altflöte und Klavier	1.80
H. U. Staeps: <i>Sonate in Es</i> für Altflöte u. Klavier	4.—
<i>Das tägliche Pensum. Ein Übungswerk für Altblockflöte in F</i>	4.—

UNIVERSAL EDITION

Im Dezember erscheint:

HANS-PETER SCHMITZ

Verteidigung des Dirigenten

Randbemerkungen zum Problem der Begabung

In dieser Schrift beleuchtet der als Musiker u. Musikwissenschaftler bekanntgewordene Verfasser den Typ des großen Dirigenten einmal nicht von der musikalischen, sondern von der menschlichen Seite her und kommt dabei zu ebenso überraschenden wie bestechend formulierten Erkenntnissen, die weit über das eigentl. Thema hinaus für die allgemeine Problematik unserer Zeit Bedeutung gewinnen.

30 Seiten, kartoniert ca. 2.40 DM EM 1411

Verlag Merseburger · Berlin-Nikolassee

*Die
Auflage
bestätigt
die
Beliebtheit*

**Gustav Bosse
Verlag
Regensburg**

5. Auflage nochmals erweitert für die Theater-
saison 1957/1958

RUDOLF KLOIBER

Taschenbuch der Oper

jetzt mit 944 Seiten (dabei 32 Bildtafeln) in
Ganzleinen mit modernem mehrfarbigem Schutz-
umschlag. Eine sehr schöne Geschenkausstattung.
DM 12,50.

Die Kritik – Westdeutscher Rundfunk Köln:

„Ich wiederhole, liebe Zuhörer, Kloibers Taschen-
buch der Oper ist nicht nur der beste Opernfüh-
rer, den ich kenne, er ist ein Kompendium der
Oper“.

Neuerscheinung Herbst 1957

ALPHONS SILBERMANN

Wovon lebt die Musik

Die Prinzipien der Musiksoziologie

280 Seiten in Taschenbuchformat mit mehrfar-
bigem kartoniertem Einband DM 9,80 – Ganz-
leinen mit Schutzumschlag DM 12,50.

Eine bisher noch nie unternommene Systemati-
sierung der Musiksoziologie. Sozialkritisch, aktuell
und revolutionär zugleich. Silbermann beleuchtet
die Frage, die seit langem alle Menschen bewegt,
die der heutigen Musikentwicklung hoffnungslos
und skeptisch gegenüberstehen.



NEU BEI BÄRENREITER

Gertrud Weizsäcker: Heinrich Schütz. Lobgesang eines Lebens. 80 S. DM 2.80.

Das kleine Lebensbild führt uns, ob wir nun zuhörende Gemeinde, ausübende Musikanten und Sänger oder nur Freunde alter Musik sind, zu einem tiefen Verständnis der Musik Schützens, seiner Zeit und der damaligen entscheidenden musikgeschichtlichen Entwicklung.

Karl Marx: Kammermusik für sieben Instrumente. Op. 56. Taschenpart. (Nr. 29) DM 10.—. Aufführungsmaterial leihweise.

Das dreisätzige Werk prägt einen typischen Spätstil aus. Reiche melodische Erfindung paart sich mit erlesener Harmonik, die vor allem auch farbig besonders plastisch wirkt. Bläser und Streicher, dazu der Klang des Cembalos, verschmelzen zu einem dicht geprägten thematischen Gewebe mit charaktervoller Betonung des kammermusikalischen Elementes.

Louis Spohr: Konzert für Klarinette und Orchester. Op. 26 (Leinert). Klavier-Auszug mit beigelegter Solo-Stimme. BA 2312a. DM 8.80, Taschenpartitur (Nr. 23) DM 9.50. Aufführungsmaterial leihweise.

Spohrs Klarinettenkonzerte wurden geradezu bestimmend für die solistische Behandlung dieses Holzblasinstrumentes, das ausdrucksfähige Kantilene und höchste Beweglichkeit in sich vereinigt.

60 Orgelchoräle nach Vokalsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausgesucht und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Kurt Wolfgang Senn u. Gerhard Aeschbacher. BA 2820. DM 8.—. Die Sammlung bietet wertvollen neuen Choralstoff, der unmittelbar auf die Kernmelodien der Reformationszeit ausgerichtet ist, also auf Vokalsätze, die für die Wiedergabe auf der Orgel geeignet sind. Sie umfaßt die Zeit bis zur Wirksamkeit Sweelincks und Scheidts.

Kongreßbericht Hamburg 1956 hrsg. von Walter Gerstenberg, Harald Heckmann und Heinrich Husmann. 150 Seiten, mit zahlreichen Abbildungen und 13 Kunstdrucktafeln, DM 18.—.

Der Band vereinigt die Ergebnisse des von der Gesellschaft für Musikforschung veranstalteten Internationalen Kongresses in Hamburg, indem er die drei öffentlichen Vorträge und 39 Beiträge zu den Generalthemen „Die Musik in den artes liberales“, „Akustik und Musik“, „Ethnologische Musikforschung“, „Wort und Ton“ wiedergibt, ferner 23 freie Referate sowie das ausführliche Programm.

Hendrick Focking: Sonata a Flauto traverso e Basso continuo in G, op. I, 2 (Schouwman). Part. m. St. DM 2.80.

Über das Leben dieses Komponisten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist kaum etwas bekannt. Wir wissen nur, daß er Organist in Amsterdam gewesen ist. Um so lebensvoller tritt uns seine Persönlichkeit aus dieser anmutigen Sonate entgegen, mag sie auch ganz im charakteristischen Stil seiner Zeit gehalten sein.

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 2: Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz / Die Lukas-Passion / Die Johannes-Passion / Die Matthäus-Passion. BA 3662. Ln. DM 19.30.

In diesem Band sind die Passionskompositionen von Schütz zusammengefaßt. Die drei Passionen sind reine Vokalwerke ohne Instrumente und Generalbaß; sie stellen in mancher Hinsicht die Krönung von Schützens Lebenswerk dar. In ihnen sind die Elemente der Choralpassion und der Motettenpassion zur Synthese geführt.

Alessandro Scarlatti: Sinfonien für Kammerorchester (Meylan). Nr. II D-dur (Hortus musicus 146). Part. DM 5.—, V I, II, Va, Vc, Cemb. je DM 1.20, Kbaß, Tromba, Qufl. je DM —.60.

Der Großmeister der neapolitanischen Schule schenkt mit seinen Sinfonien den Kammerorchestern dankbare Aufgaben voll melodischer, harmonischer und rhythmischer Feinheiten.

NAGELS MUSIK-ARCHIV

31: Kaspar Fürstenau, Zwölf Original-Kompositionen für Flöte und Gitarre, op. 35. Herausgegeben von O. Homann. DM 4.—.

Diese Kompositionen der Mozart-Zeit geben auch den Gitarre-Spielern die Möglichkeit, mit Originalmusik im Kammerkonzert mitzuwirken.

50: Georg Philipp Telemann, Sonata polonese für Violine, Viola und Basso continuo. Herausgegeben von Alicja Simon. DM 4.—.

Telemann hat in seiner Sorauer Zeit polnische Volksmusik — vor allem polnische Tänze — kennengelernt und in mehreren seiner Werke die „barbarische Schönheit“ und den Schwung dieser Musik anklingen lassen.

191: Johann Baptist Wendling: Quartett G-dur op. 10/4 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello. Herausgegeben von Joseph Bopp. In Stimmen DM 4.80.

Eine köstliche Probe aus dem Schaffen des hervorragenden Flötisten des berühmten Mannheimer Orchesters aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, ganz im „Mannheimer Stil“.

AMADEO-VANGUARD KASSEL



Bach, Johann Sebastian (1685—1750)

Cantate Nr. 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“

Cantate Nr. 209 „Non sa die sia dolore“

Theresa Stich-Randall, Sopran; Helmut Wobisch, Trompete; Hans Reznicek, Flöte; Orchester der Wiener Staatsoper. Dirigent: Anton Heiller.

AVRS 6004 DM 24.—

Cantate Nr. 54 „Widerstehe doch“

Cantate Nr. 170 „Vergnügte Ruh“

„Agnus Dei“ aus der h-moll-Messe

Alfred Deller, Tenor (Altlage); Barockensemble unter Gustav Leonhardt.

AVRS 6045 DM 24.—

Cantate Nr. 78 „Jesus, du meine Seele“

Cantate Nr. 106 „Actus tragicus“

Theresa Stich-Randall, Sopran; Dagmar Hermann, Alt; Anton Dermota, Tenor; Hans Braun, Baß; Anton Heiller, Orgel; Hans Reznicek, Flöte; Barockensemble und Akademiekammerchor. Leitung: Felix Prohaska

AVRS 6003 DM 24.—

Frescobaldi, Girolamo (1583—1643)

Musik für Cembalo und Orgel

Cembalo: Toccata (1615), Cento Partite sopra Passacaglia (1637), Capriccio di duzze (1624), Partite sopra „La Monicha“ (1615).

Orgel: Toccata sopra i pedali (1627), Toccata per l'Elevatione (1635), Canzona (1627), Magnificat secundi toni (1637), Ricercar (1615).

Gustav Leonhardt, Orgel (Orgel in der Silbernen Kapelle, Hofkirche Innsbruck) und Cembalo.

BG 555 DM 24.—

Händel, Georg Friedrich (1685—1759)

Concerti Grossi, op. 3 (Oboenkonzerte)

Orchester der Wiener Staatsoper. Leitung: Felix Prohaska.

AVRS 6044 DM 24.—

Haydn, Joseph (1732—1809)

Trompetenkonzert in Es-dur

Cembalokonzert in D-dur

Georg Eskdale, Trompete; Erna Heiller, Cembalo; Orchester der Wiener Staatsoper. Leitung: Franz Litschauer.

AVRS 6008-P DM 24.—

Die Schöpfung (Gesamtaufnahme)

Theresa Stich-Randall, Sopran; Elisabeth Hoengen, Alt; Anton Dermota, Tenor; Frederick Guthrie, Baß; Anton Heiller, Orgel;

Wiener Staatsoperchor und Orchester der Wiener Staatsoper. Leitung: Mogens Woldike.

AVRS 6024/25 (Album) DM 48.—

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791)

24 Mozart-Lieder

Anny Felbermayer, Sopran; Erik Werba, Klavier.

AVRS DM 24.—

Pergolesi, Giovanni (1710—1736)

Stabat Mater

Theresa Stich-Randall, Sopran; Elisabeth Hoengen, Alt; Anton Heiller, Orgelpositiv; Wiener Akademiekammerchor und Orchester der Wiener Staatsoper. Leitung: Mario Rossi.

AVRS 6029 DM 24.—

Rameau, Jean Philippe (1683—1764)

Pièces de clavecin en concert (1741)

Premier concert, deuxième concert, troisième concert, quatrième concert, cinquième concert

Gustav Leonhardt, Cembalo; Lars Frydén, Barockvioline; Nikolaus Harnoncourt, Viola da Gamba.

BG 556 DM 24.—

Strawinsky, Igor Feodorowitsch (1882)

Les Noces (in Russisch)

Ilona Steingruber, Sopran; Margarete Kenney, Mezzo-Sopran; Waldemar Kmentt, Tenor; Eberhard Wächter, Bariton; Roman Hencl, Baß; Wiener Kammerchor, vier Klaviere und Schlagzeug. Leitung: Mario Rossi.

L'histoire du Soldat (Orchestersuite)

Jan Tomasow, Violine und Solisten des Wiener Staatsopernorchesters, Kammerensemble.

Leitung: Mario Rossi.

AVRS 6018 DM 24.—

Elizabethan and Jacobean Music (um 1600)

Alfred Deller, Tenor (Altlage); Desmond Dupré, Laute; Gustav Leonhardt, Cembalo mit Gambenquartett.

AVRS 6001 DM 24.—

Music of Purcell, Jenkins and Locke

Henry Purcell: Secrecie's Song, Mystery's Song and The Plaint, from „The Faerie Queene“. „Here Let My Life“. „Since From My Dear Astrea's Sight“. Fantasia in D for Viols, Prelude, Air and Hornpipe and Suite in D minor for Harpsichord.

Matthew Locke: Consort for Viols

John Jenkins: Pavan for Viols

Alfred Deller, Counter-tenor; Gustav Leonhardt, Cembalo mit Gambenquartett, Leonhardt Barock-Ensemble.

BG 547 DM 24.—

In jeder Schallplatten- und Musikhandlung

AMADEO-VANGUARD KASSEL, Bärenreiterweg 6-8

